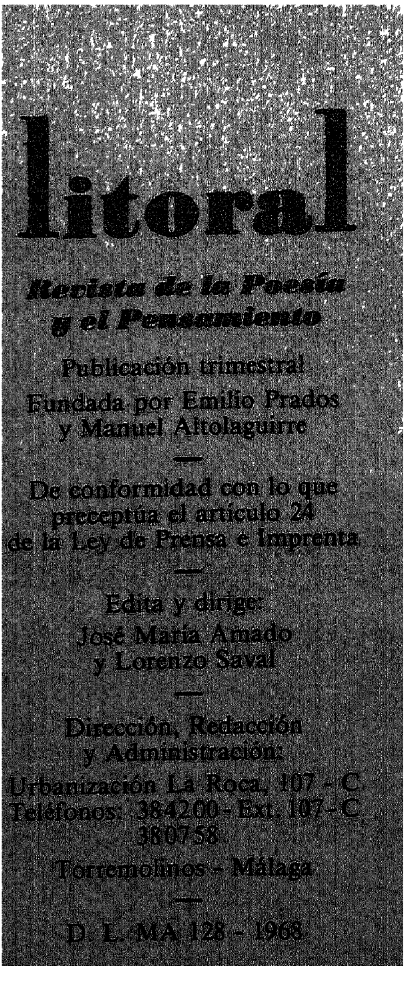
litoral

Revista de la Poesía y el Pensamiento

SURREALISMO



EL OJO SOLUBLE



litoral

Revista de la Poesía y el Pensamiento

Publicación trimestral

Fundada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre

—

De conformidad con lo que preceptúa el artículo 24 de la Ley de Prensa e Imprenta

—

Edita y dirige:

José María Amado y Lorenzo Saval

—

Dirección, Redacción y Administración:

Urbanización La Roca, 107 - C.

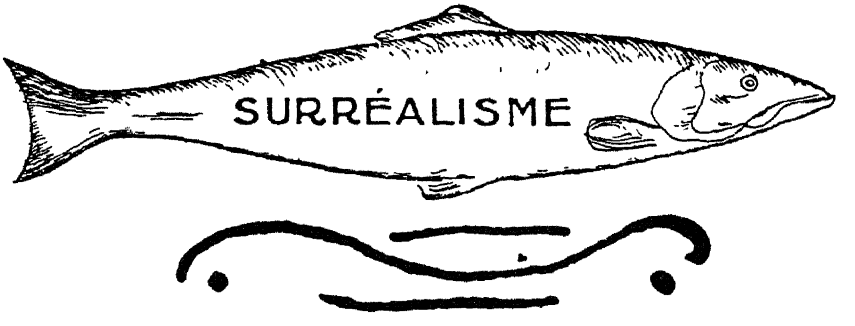
Teléfonos: 384200 - Ext. 107 - C. 380758

Torremolinos - Málaga

—

D. L. MA 128 - 1968

LITORAL



INTRODUCCIÓN Y SELECCIÓN

JESÚS GARCÍA GALLEGO



INDICACIONES
RECEPCION

T E L E G R A M A

DIRECCION GENERAL DE CORREOS
Y TELECOMUNICACION



PREAMBULO

EL OJO SOLUBLE

INDICACIONES, DESTINATARIO Y SEÑAS

REVISTA LITORAL

TEXTO

SURREALISMO

AUTOMATISMO PSÍQUICO PURO POR EL CUAL ALGUIEN SE PROPONE EXPRESAR, VERBALMENTE O POR ESCRITO, O DE CUALQUIER OTRA MANERA, EL FUNCIONAMIENTO REAL DEL PENSAMIENTO. DICTADO DEL PENSAMIENTO, EN AUSENCIA DE CUALQUIER CONTROL EJERCIDO POR LA RAZÓN, AL MARGEN DE TODA PREOCUPACIÓN ESTÉTICA O MORAL.

ANDRÉ BRETON

MOD. T.G.-2 - mopsa

UNE A-5

El ojo
es el más pequeño
de todos los muebles.

Malcolm de Chazal



Nadie se excita
con lo que se ve
cotidianamente.

SADE

Fotograma del film *Un chien andalu* de Luís Buñuel, 1929.

INTRODUCCIÓN



Tras los estudios de M.Durán, P.Ilie, C.B.Morris, V.Bodini, R. Santos Torroella, J.Brihuega, L.García de Carpi y las antologias de Corbalán, Albí y Fuster y Pellegrini entre otras, los sucesivos ajustes metodológicos a la hora de estudiar el Surrealismo en España han convertido el tema en una apasionante y permanente polémica en la que todos se sienten tentados a intervenir. Esto, si bien contribuye a la popularización del Surrealismo, no es menos cierto que siembra aún una mayor confusión. (1)

No obstante, es evidente que se han producido importantes avances desde aquellos primeros estudios de Bodini o Durán.

1) Se ha llegado prácticamente a un acuerdo sobre el período que abarcaría la actividad surrealista en España: (1925 — 1936)

2) Se ha alcanzado también un cierto consenso sobre cuales son los autores y las obras "surrealistas".

3) Se ha llevado a cabo un minucioso estudio y análisis de autores y obras, así como excelentes ediciones y monografías sobre pintores, escritores y cine.

4) Se ha avanzado metodológicamente al introducir novedades como la aplicación de los estudios de recepción y el replanteamiento general del tema a partir de núcleos geográficos definidos en los que el Surrealismo tuviera una cierta cohesión superadora del marcado carácter individual que en general parecía ofrecer este movimiento en España (aunque como veremos más adelante, el adjetivo "surrealista" hay que emplearlo, en relación con las actividades colectivas con cierta reserva, excepto en el caso de la "Facción surrealista de Tenerife")

No obstante, la situación continua estando necesitada de un salto cualitativo que despeje definitivamente las dudas que aún subsisten sobre el tema. Dos son a mi juicio las principales deficiencias con las que nos enfrentamos:

a) Falta un estudio integrador que proporcione la visión de conjunto necesaria, que ofrezca, junto con un análisis de obras surrealistas, una perspectiva simultánea del cine y la pintura, y que relacione estrechamente las tres vertientes del Surrealismo en el contexto de la historia de la vanguardia española. (2)

b) Directamente unido a lo anterior y debido a la dispersión metodológica existente, debido a la confusión propiciada por la crítica y los autores de la época, debido a la compartimentación de los estudios en literatura, cine y pintura y, finalmente al frecuente estudio del tema aíslandolo de su dimensión internacional, resulta difícil que se produzca ese salto cualitativo que ordene y situe el tema de una forma clara, si previamente no se reconstruye tanto la crítica del surrealismo en España como el *proceso creador* —insistiré en este punto más adelante—, que propició que determinadas obras de la pintura y, especialmente de la literartura española, puedan ser consideradas surrealistas.

El deseo, pues, de la presente edición de Litoral es ofrecer un panorama gráfico, poético y crítico de este movimiento, para avanzar así hacia un mejor conocimiento y difusión de un Surrealismo Internacional, que tuvo en España una importante presencia, pero que en ningún caso puede ser entendido ni aísladamente del movimiento que se produjo en Francia, ni parcialmente descontextualizado de las demás artes.



El arte está cada vez más lejos de ser considerado o analizado bajo una perspectiva estrictamente nacional. De ahí la necesidad de intercomunicar sin complejos las diferentes facetas de un movimiento que, aunque se definió como "no artístico", tuvo entre sus principales objetivos derribar la concepción chovinista y burguesa sobre la que descansaba el arte en los años veinte. Su capacidad de asimilar el genio, las ideas, las aportaciones que bajo sus teorías se planteaban en diferentes países, es una buena muestra de ello. Sin embargo, aunque esta haya sido la "tendencia ideal" (y ciertamente, un vistazo a la cronología que sigue a esta introducción lo confirmaría), como tantos otros planteamientos programáticos, dificultades prácticas de todo tipo han modificado sensiblemente —según los casos— aquel comportamiento inicial.

Pretender hablar del surrealismo, aunque sólo sea en relación con dos países que como Francia y España han vivido con intensidad, pero de manera muy diferente su presencia, es una tarea realmente difícil.

Muchos son los aspectos y los temas que sería necesario abordar con rigor y extensión, y muchas las críticas a afrontar. Hay para ello manuales y extensos estudios en los que el lector especializado encontrará sin duda todo tipo de matices y opiniones contrastadas que le permitan profundizar en el tema. Aquí, sólo hemos pretendido apuntar modestamente las posibles vinculaciones y diferencias entre el Surrealismo que se realiza en Francia y el que encontramos en España, insistiendo en esta denominación y no en la de Surrealismo español y Surrealismo francés, en clara contradicción con el carácter internacional de este movimiento que obliga a estudiarlo precisamente bajo este punto de vista.

SURREALISMO / INTERNACINALISMO

Es cierto que existieron "grupos" surrealistas fuera de Francia (Inglaterra, Yugoslavia, México, Checoslovaquia, U.S.A., Antillas, España etc...) y que muchos de ellos gozaron del "placet" de Breton. Pero es indudable que la geografía del Surrealismo, quizás en parte por una inteligente y muy admirable costumbre francesa —a la que ni siquiera Breton pudo escapar— de apropiarse de toda cultura que se desarrolla dentro de sus fronteras, ha sido capitalizada "a posteriori" de forma casi exclusiva por el arte y la literatura gala, que han convertido así a este movimiento en el más importante capítulo de su historia artística del siglo XX.

Es cierto que, a poco que busquemos, todos los países han tenido sus antecedentes "surrealistas", como los franceses tuvieron su Rimbaud, Baudelaire, Lautreamont —que no era francés—, Nerval, Sade etc.. Pero de ello sólo podemos deducir —en parte gracias a los descubrimientos de Freud— la existencia de un terreno abonado para que la crisis artística y político-social que azotaba Europa tras la 2ª Guerra Mundial, explotara en busca de una salida liberadora global, una salida que fuera capaz de sacudir al hombre desde su inconsciente hasta la más pública de sus manifestaciones Que el catalizador y agente de la misma fuera precisamente, (y no por azar, sino por motivos históricos evidentes) el Surrealismo, y que éste apareciera y se desarrollara en París, es algo que teóricamente para el mismo Surrealismo debía carecer de importancia.

Pero creo que a pesar de los sinceros intentos de Breton y de todo el grupo para convertir el Surrealismo en un movimiento "sin patria", en esa doble corriente de expansión y asimilación, en esa dialéctica de ofrecer y tomar de todas las culturas y países que le han interesado, ha primado en último término el concepto de "exportación", que con el sello carismático de la cultura francesa y París al frente, ofrecían la máxima libertad creadora y todas las garantías de genialidad y confianza necesarias para despertar adhesiones y generar movimientos similares, eso sí, patentados según el modelo original (aunque es cierto que se trata de un modelo permeable que se va redefiniendo con las nuevas aportaciones). Este tema constituirá, junto con el automatismo y el compromiso político, uno de los pilares donde se apoya la polémica y el éxito surrealista

Es preciso defender y aplaudir esa "tendencia" insobornable —se cumpla estrictamente o no— gracias a la cual el arte, la literatura y la sociedad del siglo XX experimentaron una de las mayores conmociones Su éxito no estriba tanto en que haya conseguido cumplir plenamente esa idea original, en haber alcanzado esos objetivos, sino en haberla mantenido —a pesar de todas las adversidades y contradicciones—, con la disciplina y la intransigencia con que Breton la mantuvo Sin ese esfuerzo lúcido, sin ese espíritu que condujo al Surrealismo a numerosas crisis, expulsiones y rectificaciones, sin esa rigidez que le valieron no sólo la pérdida de muchos de sus mejores amigos sino también apodos como "dictador" y "pontífice", pero que no le apartaron basicamente de su idea original, el Surrealismo habría sido posiblemente un movimiento más en el contexto de las vanguardias.

POR QUÉ ESPAÑA NO AMA A FRANCIA

Sería interesante recordar las repercusiones que tuvo el polémico artículo publicado en la revista *Europe* por el hispanista francés Jean Cassou, en febrero de 1933; artículo con cuyo título encabezamos este apartado y que fue inmediatamente traducido al español por Francisco Aguilar en *Gaceta de Arte*. A la luz del mismo y especialmente de las reacciones que suscitó en toda la prensa de la época, se podrían matizar alguna de las complicadas "admiraciones", "recelos" y "suspicacias" que históricamente —y el Surrealismo no iba a ser una excepción— tejían nuestras siempre complicadas y apasionadas relaciones culturales con los vecinos del norte

Aquí, como en otros países, hubo un grupo surrealista organizado: la "Facción surrealista de Tenerife", se publicaron manifiestos, se editaron revistas más o menos influenciadas por el Surrealismo y salieron algunos de los nombres claves de la pintura y el cine surrealista. Finalmente, se produjo también una extensa recepción tanto de las ideas, exposiciones, libros y actividades de lo realizado en Francia, como de todo lo que en España mereció este calificativo. Habría que preguntarse entonces, cuáles fueron los motivos que condujeron por una parte a Breton a ignorar a toda la llamada "generación del 27" y a ésta, a rechazar casi unánimemente (con las excepciones de Cernuda, Prados e Hinojosa) la influencia surrealista en su obra Respecto a Breton, y bajo una óptica estricta, (no ajena como apuntábamos al principio a consideraciones de carácter geográfico e ideológico) estaba claro que, exceptuando la "Facción surrealista de Tenerife" y en una primera etapa, los casos aislados de Dalí, Miró, Dominguez y Buñuel —que militaban en el grupo francés— (3), nadie más parecía reunir aquí, a pesar de su admiración por Larrea, las condiciones exigidas para su plena integración en el movimiento

En lo que respecta a España, no cabe duda que bajo una perspectiva más a largo plazo, la crítica reciente y la historia literaria se han encargado —por fin— de desmentir esa incomprensible "ignorancia" y negación que muchos escritores del 27 han manifestado respecto al Surrealismo; opinión en la que haciendo gala de una sospechosa miopía y una desorientación absoluta a la hora de enfrentarse con este movimiento, ha insistido una parte importante de la crítica "generacional" de posguerra A unos y otros se debe en parte la ceremonia de confusión y oscurantismo que durante bastante tiempo ha acompañado al tema

Al margen ya del interés sociológico de la polémica, cabe preguntarse por las causas de ese "aparente silencio" español sobre el Surrealismo.

En primer lugar habría que poner en duda esa "falta de respuesta" o "escasa influencia" a la que la crítica "oficial" (4) ha hecho referencia contínuamente al hablar del tema. Se ha ignorado, y en eso la guerra civil ha jugado desgraciadamente un importante papel, los más de trescientos artículos, notas y reseñas que sobre este tema se realizaron entre 1925 y 1939; además de las numerosas traducciones, conferencias, exposiciones, viajes y todo tipo de actividades artísticas o de otro signo, que desmiente absolutamente esa pretendida ignorancia y que hacen del surrealismo algo más del mero "factor ambiental", al que se le ha pretendido reducir

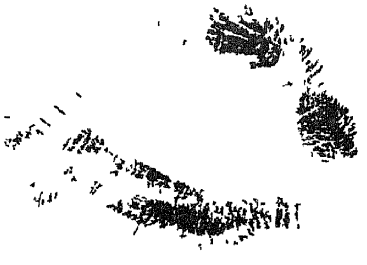
Paralelamente, al leer las declaraciones o las opiniones de los miembros de la generación del 27, echamos en falta (con las excepciones mencionadas) una referencia clara al Surrealismo y, cuando esta se produce es en los términos de vaguedad antes mencionados

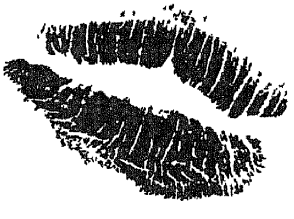
Parece, que lo que se plantea, al analizar el aspecto literario del tema (5) —que es en realidad donde se producen las mayores contradicciones—, es un conflicto entre la "poética" y la "praxis" de una serie de autores Y digo parece, porque sería tan ingenuo pensar que toda la crítica posterior a los primeros estudios de Bodini y Durán se equivoca de medio a medio al analizar y calificar una parte significativa de la producción de esta generación literaria como típicamente surrealista, como suponer que estos autores ocultan algo acerca de la posible filiación surrealista de sus obras

Este conflicto plantea la necesidad de una profunda revisión de las "poéticas" de estos autores, pero sobre todo —y en esto creo que no se ha insistido bastante—, de todo el proceso creativo de una serie de obras fundamentales para nuestra literatura no sólo por su indiscutible calidad, sino precisamente, porque su marcado carácter surrealista evidencia un desajuste y una contradicción total con las poéticas que aparentemente las inspiran









DE LA TRADUCCIÓN DEL TÉRMINO "SURRÉALISME"

Muchos son los pretextos y las justificaciones propiciadas por la falta de claridad a que hemos hecho referencia. Vamos a intentar exponer brevemente algunos. Se puede pensar que el conflicto podría haber surgido propiciado en parte por un problema semántico y de interpretación del término francés "surréalisme", cuya ambígua y dispar traducción dio pie a todo tipo de comentarios y sirvió de pretexto "literal" para que unos y otros eludieran la verdadera cuestión de fondo· la afinidad o no con el Surrealismo. (6)

Efectivamente, el término "surréalisme" ha recibido en España los más variados tratamientos: superrealismo, hiperrealismo, suprarrealismo y subrealismo, han sido los más frecuentes, y en todos hay un evidente e intencionado matíz descalificador. Deseo que se fundamenta en la voluntad inexorable de reducir e identificar Surrealismo con subconsciente y, de paso, con un cierto neorromanticismo, fruto extremo de las tendencias irracionales de la literatura contemporánea, a la que los descubrimientos freudianos habían dado una justificación sin precedentes, (descubrimientos, que como veremos se utilizarán en algunos casos para negar una influencia determinante del Surrealismo). (7) Esta traducción no sólo conduce a la asociación de ideas mencionada, sino que dentro de los presupuestos estéticos de la "poesía pura" y de la "deshumanización del arte", supone una inmediata descalificación estética Aceptar el Surrealismo equivaldría, pues, introducir el subsconsciente en el arte a través del automatísmo, lo que significaría para estas escuelas:

a) Primar la inspiración (léase inconsciente) sobre la técnica y depuración, con lo cual se anularía la capacidad de elección del creador, que se convertiría en un mero "transcriptor" del inconsciente: alguien sin voluntad creadora propia.

b) En segundo lugar, este mecanismo de creación daría paso a introducir una serie de elementos de la vida cotidiana que, fuera del control consciente del creador, entrarían descontextualizados, contaminando la obra de arte y "humanizándola".



SURREALISMO VERSUS AUTOMATISMO

Desde esta perspectiva, es evidente que la traducción del término francés "surréalisme" ha supuesto una importante manifestación de control ideológico y artístico, que condiciona la interpretación y el conocimiento último que del mismo se realiza en nuestro país, ha bloqueado su plena aceptación y servido paralelamente de justificación y pretexto ante los intentos de establecer una vinculación entre el Surrealismo (tal y como se deduce literalmente del término) y una parte de la producción literaria del 27 (8)

Se comprenden mejor entonces las declaraciones de Vicente Aleixandre reconociendo la influencia freudiana —y no la surrealista— en su obra, o las de un García Lorca negando el automatismo Pues para muchos, precisamente porque se conocía y se hablaba de ello, la identificación surrealismo-automatismo, era una condición esencial argumento que siempre podría explicar su autodescalificación como posible surrealista De ahí que habláramos al principio de este trabajo de "tendencia" respecto al automatismo, porque en realidad, a pesar de la polémica que siempre desencadenó el tema dentro y fuera del movimiento, casi ningún surrealista ha conseguido convertir esa tendencia en un hecho definitivo Sería, pues, injusto que aquí utilizáramos ese criterio para determinar si un autor es surrealista o no

Que los mecanismos de creación fueran más o menos "ortodoxos" no desvirtuaba el resultado final de la obra Eso lo sabía Breton (y lo reconoció en más de una ocasión), y lo sabían nuestros escritores, pues su producción era finalmente equiparable al mejor surrealismo literario del momento

GRUPOS, FACCIONES Y MANIFIESTOS

No han faltado en España las críticas —muy conectadas a la intransigencia de Breton en lo que a fidelidad a los Manifiestos se refiere— al carácter de escuela, cerrado y exclusivo del surrealismo Algunos comentaristas de la época pusieron en ello su principal objeción, y no pocos se alegraron al comprobar —aunque lo criticaran igualmente— que lo único que parecía unir a la juventud literaria de la época era el nada sospechoso homenaje a Góngora, las veladas ultraístas y "surrealistas" de Sevilla, alguna que otra celebración necrológica —bien a través de encuestas, bien en paseos por El Retiro—, la muy española tertulia o la no menos típica "cena en honor de" Y es que el vanguardismo español, tan sintético, y muy a tono con el mito del individualismo hispano, parecía querer epatar por libre Por eso sería necesario elaborar una lista (mucho más larga y divertida de lo que algunos imaginan), de las exposiciones, conferencias, proyecciones, lecturas, declaraciones y actos de todo tipo que constituyen ese rosario de provocaciones, unas con más exito que otras, auténtico calvario para los Ortega y Gasset, D'Ors, Juan Ramón Jiménez etc que se convirtieron casi sin saberlo en los Saint-poul-Roux y los Barrés españoles

Pero, esto es probablemente lo más anecdótico que ha dado de sí —en ese campo— la vanguardia española, y no le falta razón a los que objetan que para ese viaje no se precisan alforjas, que esas actividades, mezcla de futurísmo, dadaísmo, ramonismo etc no tienen nada que ver con las realizadas en París por los surrealistas

No obstante, la situación francesa no es tan fácilmente extrapolable como muchos parecen creer En nuestro país, que no vivió la 1ª Guerra Mundial, los intelectuales habían estado empeñados en su lucha contra la dictadura y la monarquía, dentro de un amplio frente sin vinculaciones orgánicas con partidos políticos concretos, proceso que culminará con la 2ª república en 1931 y que supondrá un cierto replanteamiento de sus objetivos estéticos con una decantación de tendencias (que en lo que a surrealismo se refiere ya eran significativas desde 1928) y una mayor preocupación por el tema social, tanto en su aspecto literario como vital En estas fechas —1929-1931—, se dan las condiciones para que pueda producirse el único intento colectivo serio de incorporarse al Surrealismo Nos referimos al protagonizado en Málaga, en torno al grupo de ***Litoral*** por Emilio Prados, Cernuda, Hinojosa y Aleixandre La tibieza de Aleixandre y las dudas de Hinojosa, frustran el proyecto Se pierde así la ocasión histórica que habría dado una dimensión colectiva al surrealismo en la península

Creo que en este acontecimiento hay que ir más allá de cuestiones meramente personales o de oportunidad y estudiarlo a la luz de una serie de hechos y "desajustes" cronológicos que a nuestro juicio han caracterizado la historia del mismo

Hay que precisar en primer lugar las diferentes características de los Manifiestos surrealistas El 1º (1925), que pone especial interés en el proyecto general del surrealismo, destaca sobre todo el aspecto técnico que le permitiría alcanzar sus objetivos programáticos La recepción del mismo en nuestro país se centra consecuentemente en comentar los aspectos productivos y organizativos del discurso surrealista, fundamentalmente desde un punto de vista artístico, resaltando el carácter de "escuela" y sus orígenes dadaístas El 2º (1929) pone el énfasis en una mayor preocupación ética y moral y plantea las difíciles relaciones entre el Surrealismo y la Revolución Su recepción en nuestro país se enmarca dentro de una gran polémica sobre las relaciones literatura — política y supondrá, en general, un feroz ataque al Surrealismo desde planteamientos ideológicos y morales, con descalificaciones y defensas apasionadas

En segundo lugar si observamos comparativamente la cronología francesa y española comprobaremos que muchos de los libros más característicos del Surrealismo en España se escriben —o son concebidos— antes de 1929 Se trata de obras en las que se constata un claro conocimiento del tema y un esfuerzo en la utilización de procedimientos inconscientes de creación Hay un evidente ascenso de estas técnicas y su influencia, también se hace sentir "formalmente" en otros escritores cuya catalogación como surrealistas sería completamente imposible (Azorín, Domenchina, Jarnés etc) Poco después del 2º Manifiesto, empieza en Francia el acercamiento y posterior ingreso de los surrealistas en el Partido comunista francés Mientras, aquí, tras la adhesión revolucionaria de Buñuel y Dalí en 1929 (y el escándalo que produjo), empieza casi al tiempo de la euforia republicana de 1931, el acercamiento de Alberti, Cernuda y Prados al comunismo Acercamiento que culminará en 1932, precisamente el año en que son expulsados los surrealistas del Partido comunista francés (repitiéndose aquí con el segundo Manifiesto ese mismo retraso de 2 o 3 años que se había producido en relación con las "directrices" del primero)

Es precisamente en este contexto en el que hay que analizar la fallida constitución de un grupo surrealista en Málaga, pues el 2º Manifiesto supone la inflexión de esta influencia ascendente y el principio de una polémica que hará dudar a alguno y desistir a los menos decididos (aunque estos habían estado básicamente de acuerdo con el primer Manifiesto) Sus nuevos planteamientos, su apuesta por el compromiso y la negativa recepción provocada, resultaban excesivamente arriesgados para ser asumidos colectivamente Difícilmente la hetereogénea y en este caso nunca peor llamada "generación del 27", —suponiendo que lo de generación hubiera sido cierto— podía asumir una de sus tendencias más significativas el Surrealismo Así, aunque algunos escritores españoles lo intentaron, no pudieron desempeñar el papel histórico que realizaban los surrealistas en el contexto de las vanguardias europeas

El Surrealismo literario en España se concretó entonces en una serie de obras que, dada su procedencia e importancia, constituyeron una *etapa* importante en la historia de la literatura contemporánea de nuestro país Mientras que en pintura, —donde la "etapa" constituye al contrario una característica excepcional—, hay que destacar la adhesión progresiva de una serie de artistas, algunos de ellos escritores-pintores, que fueron incorporándose al surrealismo plástico en España y que, pese a su calidad, han sido absolutamente ignorados hasta fechas recientes

Vemos por qué en España no podía haber una "escuela" surrealista, —como tampoco la hubo en Francia, aunque la crítica española de la época insistiera en ello—, pero no faltaron los grupos que con las limitaciones y matices mencionados, se propusieron influir en la sociedad de forma decidida Un recorrido por ellos (imposible de incluir por su extensión) nos daría idea de lo que podría considerarse una geografía del Surrealismo en España, vinculada estrechamente a las revistas y otras actividades artísticas que se realizaban fundamentalmente en Cataluña, Aragón, Canarias y el resto de la península —especialmente Madrid y Málaga— (9)

Todos se caracterizarán por la colaboración entre las distintas artes, la aparición de revistas que sirven de cauce a sus planteamientos estéticos y la realización de actividades que legitimen públicamente sus ideas

Sólo en el caso de Canarias, con la "Facción surrealista de tenerife", podemos hablar de un Surrealismo organizado y coherente que obtiene el reconocimiento de Breton y que convierte a la isla, durante algún tiempo, en el centro de actividades internacionales del grupo

Así, podríamos decir que si nos referimos a un Surrealismo puro en sentido estricto, éste sólo existió en París y encarnado efímeramente en alguno de los compañeros de Breton que fueron capaces de reunir simultáneamente las difíciles exigencias de compromiso, automatismo, experimentación onírica y *umor* Seres privilegiados, sin duda, cuyo destino ha sido punto de referencia constante, marcando exactamente esa zona de "no regreso" que Breton definía cuando contaba que había soñado con un hombre "partido en dos por una ventana"

Pero si hablamos de un Surrealismo internacional, en el que a partir de unas condiciones concretas se producen una serie de obras perfectamente equiparables a las que se realizaban en Francia, incluso con la participación a veces de las mismas personas —como es el caso de Miró, Dalí, Buñuel, Granell, Remedios Varo, Picasso, Dominguez, E Francés etc — podemos aceptar plenamente la presencia de este movimiento en España

NOTA A LA EDICIÓN

Al publicar estos dos numeros dedicados al surrealismo, *Litoral* que estuvo a punto de convertirse en la primera revista surrealista española, ha querido por una parte, saldar así su deuda con aquel proyecto fallido, sirvan pues estas páginas de homenaje y testimonio de ello

Pero por otra, su intensa vinculación histórica con el arte y la literatura hacían necesarios estos números, desde donde ofrecer a sus lectores un panorama lo más completo posible de este movimiento que revolucionó los fundamentos del arte contemporáneo

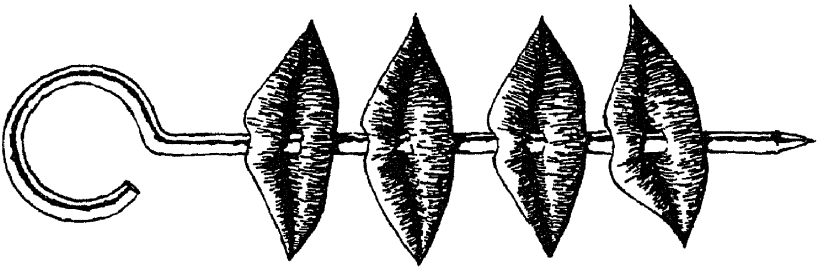
La limitación de páginas obligó en el último momento a reducir sensiblemente algún apartado, que como la antología nos hubiera gustado más extensa Sirva como contrapunto, la presencia y oportunidad de leer en castellano una serie de artículos, inéditos en su mayoría, y especialmente realizados para *Litoral*, por los mejores especialistas en la materia

También habría que destacar la primicia en castellano de unos textos de A Aragon y T Tzara sobre pintura, cuya publicación intenta equilibrar la mayor atención que tradicionalmente se ha dedicado en nuestro país al surrealismo literario Igualmente, dentro de la configuración general de la revista, hemos incluído a muchos de los excelentes y, hasta hace poco, injustamente olvidados, pintores surrealistas que existieron en España

Respecto a la antología de la poesía surrealista en Francia, hemos preferido ofrecer en lugar de la sesuda biografía al uso, una breve pincelada, un retrato vital que nos introduzca en el espíritu surrealista de su autor

En general, en toda la edición nos ha parecido importante incorporar una serie de elementos, citas, artículos y alguna que otra "boutade" que ayuden al lector a hacerse una idea de lo lejano que estaría en realidad el Surrealismo de convertirse en materia de una monografía como esta Sirvan pues estas palabras como disculpa, y esos juegos como auténtico homenaje a su memoria

Por último quisiéramos expresar nuestro agradecimiento al Instituto Francés de Madrid y a la Fundación Elsa Triolet, que tan favorablemente acogieron el proyecto Igualmente a todos aquellos que colaborando en él lo han hecho posible Gracias de nuevo por su ayuda especialmente a H Behar, J Ch Gateau, J Chenieux, E Granell, R Santos Torroella, J I Velazquez, Laura Galán y Enrique Contreras



Dibujo original de West

NOTAS

1 — Ofrecemos aquí solo una brevísima referencia bibliografica orientativa
M Duran Gili, *El Surrealismo en la poesía española contemporanea*, México 1950
C B Morris, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge U Press 1972
J Garcia Gallego, *La recepcion del surrealismo en España 1924-1931*, A Ubago editor, Granada 1984
V Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets 1971
P Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus 1968
J Brihuega*Las vanguardias artisticas en España 1909-1936*, Istmo 1981
D Pérez Minik, *La faccion surrealista de Tenerife*, Tusquets 1975
L García de Carpi, *La pintura surrealista española 1924-1936*, Istmo 1986
R Santos Torroella, "Genio y figura del surrealismo Anecdota y balance de una subversion", *Cobalto* vol II 1948
A Leo Geist, *La poética de la generacion del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama 1980
J Albí, J Fuster, "Antologia del surrealismo español", *Verbo* nº 23-25, 1952
A Pellegrini, *Antologia de la poesia surrealista*, Argonauta 1961
P Corbalán, *Poesia Surrealista en España*, edc del Centro 1974
2 — Esto, solo sería posible mediante un detallado estudio de la recepción del Surrealismo en nuestro pais, que nos proporcionaría, tras un conocimiento objetivo del problema, la posibilidad de avanzar bajo esta nueva perspectiva en su solución

3 — Posteriormente se incorporarían Eugenio Granell, Remedios Varo y Esteve Francés
4 — El calificativo de "oficial" vendría aquí explicado no por ser una crítica afecta a la dictadura, sino por haber tenido durante bastante tiempo, desde la docencia hasta las revistas, los medios para organizar las directrices investigadoras y desarrollar determinados planteamientos y esquemas, que como el tan discutible de "generacion del 27", o la relación entre el surrealismo y dicha generación, tanto han mediatizado la historiografia literaria española
5 — Es interesante destacar que la crítica de arte supone una parte importante de la de la recepcion del Surrealismo en España Esta crítica, aunque demuestre una mayor autonomía ideologíca, y se desenvuelva por cauces más especializados, en los que necesariamente se veran directamente implicados un numeroso grupo de artistas españoles, con frecuencia repite los tópicos esbozados en el campo literario Su análisis, no obstante, indica un mayor conocimiento y profundidad, una profesionalidad que acepte o rechace el surrealismo, demuestra un talante abierto y en ocasiones una parcial complacencia En todo este proceso lo más significativo quizás sea que, contrariamente a lo que sucede en la literaratura, aquí, ningún pintor rechazará el calificativo de surrealista Es más se sentirán orgullosos de ser considerados como tales, reconociendo la influencia positiva e importante del Surrealismo en su obra Igualmente su actividad parece indicar un mayor carácter colectivo, lo que dinamizará bastante todo el aparente individualismo que envolvía al Surrealismo literario en España

6 — Es importante constatar que, sin embargo, el dadaísmo aunque con una influencia más limitada —y mucho más compartida con otros "ismos"— no encontró, a pesar de su carácter profundamente revolucionario, una crítica tan adversa y apasionada Desde el principio fue fácilmente emparentado con las corrientes ultraístas y creacionistas que suponían, sin duda, la evolución natural y autoctona de la literatura española Esto explica que cuando se publica el primer Manifiesto y se produce en Francia la polémica acerca del termino *surrealisme*, la crítica española, con Guillermo de Torre al frente, defienda el dadaísmo frente al Surrealismo (al que tachan de neodadaismo), pues en el fondo, lo que defienden es una parte significativa de los planteamientos estéticos de la literatura española del momento, que a pesar del esfuerzo realizado por estar en relacion estrecha con Europa, iba —en cierta medida— a quedar parcialmente aislada de ella Puede admitirse en esta época, un principio de influencia dadaísta —al igual que de otros "ismos"—, pero sólo se podria entroncar al Surrealismo en España con el Ultraísmo o el Creacionismo en la medida en que ambos tienen un antecedente comun en el dadaísmo Sin embargo, precisamente esa deuda de algunos autores del 27 con el ultraismo —y de éste con el dadaísmo— va a perjudicar y retrasar en un principio, la recepción del Surrealismo en España

7 — Es evidente que el conocimiento de las teorías freudianas ha contribuido a una mas directa y facil introduccion del Surrealismo, pero lo que resulta más dificil de creer es que se acepte lo uno y se ignore el otro, estando ambos tan relacionados Es sabido que la recepcion de Freud en España es casi simultánea a este proceso y que una de las primeras traducciones de sus obras completas se realizó en nuestro pais en 1922 por Luís López Ballesteros Además tampoco hay que olvidar que junto a la lectura y difusión que alcanzaron estas teorías en España, existían fuertes vinculos personales que contribuyeron a un mejor conocimiento de de las mismas, como el caso de Emilio Prados, por ejemplo, (quien desde *Litoral* mantenía unas excelentes relaciones con todo el grupo de la generación del 27) y cuyo hermano Miguel, psiquiatra, era el discípulo predilecto de Lafora, el más fiel exponente de las teorías freudianas en España Lo cual no fue óbice para que además de Freud, Emilio Prados reconociera la influencia directa del Surrealismo en su obra

8 — En este sentido hay que señalar que la traducción por surrealismo ha sido la única admitida por Breton, y fue en general la utilizada por todos aquellos que apoyaban al movimiento

9 — Sobre estos aspectos pueden consultarse mis siguientes articulos

"El surrealismo en Revista de Occidente", *Analecta Malacitana*, Málaga 1985

"La recepción du surréalisme en Espagne", *Actes du XI Congres de l'A I L C*, París 1985

"El Surrealismo en La Gaceta Literaria", *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura Comparada*, Granada 1986

"El surrealismo en España", en *Veinte años de Vanguardia en España*, Bérgamo (en prensa)





Dibujo de CHIRICO

CRONOLOGIA

DEL SURREALISMO

1916

—Nacimiento del movimiento dada, en Zurich André Breton encuentra a Jacques Vaché en una clínica mental de Nantes

1917

—Encuentro de Breton Louis Aragon y Philippe Soupault en París
Éxito de las "confecciones" de Duchamp en Nueva York
Apollinaire habla de surrealismo por primera vez
Picabia publica en Barcelona la revista ***391***

1918

—Exposición de Miró en Barceloan
Apollinaire publica *Calligramas*

1919

—Muerte de Jacque Vaché
Aragon, Breton y Soupault fundan la revista *Littérature*, en la que se publican las *Poesies*de Ducasse y los primeros experimentos de escritura automática
Paul Éluard se une al grupo *Littérature*
Breton y Soupault *Les Champs magnetiques*
Breton *Mont-de-pieté*

1920

—Llegada de Tristan Tzara a París Primeros espectáculos dada
Bejamin Péret se une al grupo *Littérature*
Aragon *Feu de joie*
Éluard *Les Animaux et leurs hommes*
Desaparición de Arthur Cravan

1921

—"Proceso Barrés" organizado por dada Primeras tensiones en el seno del movimiento
Breton visita a Freud
Duchamp y Man Ray *New-York Dada*
Aragon *Anicet ou le Panorama*
Péret *Le Passager du trasatlantique*
Primera exposición de collages de Max Ernst en París
"Rayogramas" de Man Ray

1922

—Segunda serie de *Littérature*
Incorporación de Jacques Baron, René Crevel, Roger Vitrac y Robert Desnos
Período de sueños hipnóticos
Ruptura entre Breton y Tzara después del fracasado intento para reunir un "Congreso internacional para determinación de las directrices y la defensa del espíritu moderno" Crevel toma partido por Tzara
Aragon *Les Aventures de Télémaque*
Picabia y Breton en el Ateneo de Barcelona
Exposición de Picabia en Barcelona

1923

—Última velada de dada en París Pelea entre dadaístas y surrealistas
Agresión de Breton a Tzara, detención de Breton
Masson primer dibujo automático
Breton *Clair de terre*
Éluard *Mourir de ne pas mourir*
Péret *Au 125 du boulevard Saint-Germain*

1924

—Nuevos ingresos en el grupo Antonin Artaud, Max Ernst, Max Morise, Pierre Naville, Raymond Queneau, Maxime Alexandre, André Masson, Joan Miró, Michel Leiris, Georges Limbour
Apertura de la Oficina de investigaciones surrealistas, calle Grenelle
Un cadavre, panfleto contra Anatole France, después de su muerte
Breton *Manifeste du surréalisme*
Primer número de *La Revolution surréaliste*
Aragon *Un vague de rêve, Le Libertinage*
Baron *L'Allure poètique*
Breton *Les Pas perdus*
Desnos *Deuil pour deuil*
Vitrac *Les Mystères de l'amour*
René Clair y Picabia *Entr'acte*



1925

—*Déclaration du 27 janvier 1925*
Adhesión del grupo de la calle Château Jacques y Pierre Prévert, Marcel Duhamel, Yves Tanguy
Reingreso de Crevel en el grupo surrealista
Alejamiento de Soupault
Escándalo provocado por los surrealistas en el banquete a Saint-Pol-Roux
Encuesta "¿Es el suicidio una solución?"
Acercamiento con el grupo *Clarté*, próximo al partido comunista
Max Ernst *frottages*
Primera exposición colectiva de pinturas surrealistas

Empiezan los "cadáveres exquisitos"
Aragon *Le Mouvement perpétuel.*
Artaud *L'Ombilic des limbes*
Crevel *Mon corps et moi*
Péret *Il était une boulangère*
Dalí primera exposición individual en Barcelona
Aragon pronuncia una conferencia en La Residencia de Estudiantes de Madrid
Guillermo de Torre publica *Literaturas europeas de vanguardia*
Visita de Lorca a Dalí en Figueras y Cadaqués

1926

—Polémica Breton-Naville
Encuentro Breton-Nadja
Ruptura con Soupault
Se forma el grupo surrealista belga (Goemans, Magritte, Mesens, Nougé y Scutenaire)
Inauguración de la Galerie Surréaliste con la exposición de Man Ray
Aragon *Le Paysan de Paris.*
Breton *Légitime défense*
Crevel *La Mort difficile*
Desnos *C'est les bottes de sept lieues*
Éluard *Capitale de la douleur*
Vitrac *Connaissance de la mort*
Parte del grupo surrealista francés visita a Dalí en Cadaqués
Azorín estreno de *Old Spain*
Exposición de Planells en Barcelona
Publicación de *L'Amic de les Arts* (Sitges)
Publicación del primer número de *Litoral* (Málaga)

1927

—Aragon, Breton, Éluard, Péret y Unik se adhieren al partido comunista Publican *Au Grand jour*
Ruptura con Artaud y Vitrac
Breton *Introduction au discours sur le peu de la réalité*
Crevel *Babylone*
Desnos *La Liberté ou l'amour!*
Leiris *Le point cardinal*

Dalí segunda exposición en Barcelona
Exposición de pintura realizada por locos en la galería Vavin-Rasapil de París
Max Ernat "raclages"
Masson pintura de arena
Foix *Gertrudis, KRTU*
Hinojosa *La Rosa de los vientos*
Cernuda *Perfil del aire*
Prados *Vuelta*
Azorín estreno de *brandy mucho brandy*
Exposición de García Lorca en Barcelona
Exposición de Moreno Villa en Madrid



1928

—Alejamiento de Desnos Acercamiento de Picasso
Encuesta sobre el sexo
Aragon *Traité du style*
Breton *Nadja, Le Surréalisme et la Peinture*
Éluard *Défense de savoir*
Manifiesto Antiartístico catalán
Dalí tercera exposición individual en Barcelona
Dalí *El juego lúgubre*
F García Lorca *Romancero Gitano*
V Aleixandre *Ámbito*
J Guillén *Cántico*
García Cabrera *Líquenes*
Hinojosa *La Flor de California, Orillas de la luz*
Giménez Caballero *Yo inspector de alcantarillas*
A Espinosa *Lancelot 28º -7º*
Exposiciones individuales de Maruja Mallo, Moreno Villa y Benjamín Palencia en Madrid

1929

—Reunion en el Bar del Castillo condena del grupo Le grand jeu (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vaillant)
Ruptura con Baron, Desnos, Leiris, Limbour, Prévert, Queneau
Adhesión de René Char, Salvador Dalí, Georges Hugnet, Georges Sadoul, André Thirion
Acercamiento con Tzara y Magritte

Suicidio de Jacques Rigaut
Breton *Second Manifeste du surréalisme*
Crevel *Etes-vous fous?*
Ernst *La Femme 100 têtes*
Alberti *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*
Cernuda *Un río un amor*
García Lorca *Poeta en Nueva York* (Publicado completo en 1940)
Azorín *Félix Vargas, Superrealismo, prenovela*
Moreno Villa *Jacinta la pelirroja*
Buñuel-Dalí *Un chien andalu*
Proyección en Madrid de *Un chien andalu.*
Exposición de Moreno Villa en Madrid
Exposición de A Santos en Madrid

1930

—Primer número de *Le Surréalime au service de la révolution*
Aragon y Sadoul asisten al congreso de Jartov (Unión Soviética)
Escándalo provocado por la proyección de *L'Age d'or*, de Buñuel y Dalí en París
Encuesta sobre el amor
Asalto al cabaret Maldoror
Aragon *La peinture au dèfi*
Breton-Éluard *L'Immaculée Conception*
Suicidio de Maiakovski
Breton-Char-Éluard *Ralentir travaux*
Dalí *La mujer invisible*
Alberti *Sobre los Ángeles, El hombre deshabitado*
Dalí Conferencia en el Ateneo de Barcelona
Proyección en Barcelona de *Un chien andalu*
Número monográfico del *Butlletí de L'Agrupament Escolar* (Barcelona), dedicado al surrealismo
Planells exposición en Barcelona
B Palencia exposición en Madrid
Gonzalez Bernal exposición en Zaragoza
Proyección en San Sebastian de *Un chien andalu*



1931

—Los surrealistas se adhieren a la Asociación de escritores y artistas revolucinarios (A E A R)

Octavillas contra la exposición colonial
Breton *L'Union libre*
Tzara *L'Homme approximatif*
Creación de los "objetos surrealistas de funcionamiento simbólico"
Salinas *Fábula y signos*
Cernuda *Los Placeres prohibidos*
Moreno Villa *Carambas*
Hinojosa *La Sangre en libertad*
Dalí conferencia en Barcelona "El surrealismo al servicio de la revolución"
Crevel conferencia en Barcelona "El espíritu contra la razón"
Exposiciones individuales de Planells y Gonzalez Bernal en Barcelona

1932

—"Affaire Aragon" después de la publicación de "Front rouge", Aragon es inculpado por la justicia militar, petición en su favor, desaprobación de Aragon y ruptura con los surrealistas
Ruptura con Alexandre, Sadoul, Unik
Adhesión de Roger Caillois, Maurice Henry, Gilbert Lély, Jules Monnerot
Primeras exposiciones surrealistas en Estados Unidos
Breton *Misère de la poèsie, Les Vases communicants, Le Revolver à cheveux blancs*
Crevel *Le Clavecin de Diderot*
Éluard *La Vie immédiate*
Tzara *Où boivent les loups*
Soupault traducción al castellano de su libro *Yanquées et Russes*
Exposiciones individuales de Moreno Villa, y B Palencia en Madrid
Publicación del primer número de *Gaceta de Arte* (Tenerife)

1933

—Breton es expulsado del partido comunista y de la A S D L R , primer número de *Minotaure*
Ingreso en el grupo de Brauner
Crevel *Les Pieds dans le plat*
Tzara *L'Antitête*



Aleixandre *Espadas como labios*
Salinas· *La Voz a tí debida*
Larrea *Oscuro dominio*
Gutierrez Albelo. *Romanticismo y cuenta nueva*
Moreno villa *Puentes que no acaban.*
Exposición en Madrid de Arte Francés Contemporáneo
Oscar Dominguez exposición en Tenerife
Exposición de Rodriguez Luna en Madrid

1934

—Panfleto *Appel à la lutte*, después de los sucesos del 6 de febrero
Los surrealistas se adhieren al comite de vigilancia de los intelectuales
Boda de Breton y Jacqueline
Alejamiento de Char
Llegada de Jacques Hérold, Gisèle Prassinos y Oscar Dominguez
Breton· *L'Air de l'eau, Point du jour*
Char Le Marteau sans maître
Éluard *La Rose publique*
Péret *De derrière les fagots*
Adhesión del grupo checo *Davetsil* (Nezval, Tiege, Styrsky y Toyen)
Estreno de *L'age d'or* en Barcelona y Zaragoza
Exposiciones individuales de Dalí, Miró, Planells y Rodriguez Luna en Barcelona
Garcia Cabrera *Transparencias fugadas*
Cernuda *Donde habite el olvido*
Prados *La Voz cautiva*
Exposición de Castellanos en Madrid

1935

—Se prohibe a Breton que hable en el Congreso de los escritores para la defensa de la cultura
Suicidio de Crevel
Ruptura definitiva con el Partido comunista
Breton *Position politique du surrealisme*
Éluard *Facile*
Marcel Jean *Mourir pour la patrie*
Prassinos *La Sauterelle arthritique*

Tzara *Grains et Issues*
Péret y Breton en Canarias con el grupo surrealista de Tenerife
Bryen Y Paalen *fumages*
Exposición Internacional del Surrealismo en Tenerife y Copenhague
Adriano del Valle y José Caballero *Telefonía Celeste*
Exposición de objetos surrealistas en Tenerife
Exposisciones individuales de Lamolla y F Castellón en Madrid
Exposición de esculturas de Jaume Sans, Ramón Marinel lo y Eudal Serra en Barcelona
Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejía*
Aleixandre *Pasión de la tierra, La Destrucción o el amor*
Espinosa *Sobre el signo de Viera, Crimen*
García Lorca estreno de *Yerma, Bodas de Sangre y Doña rosita la soltera*
Gutierrez Albelo *El Enigma del invitado*
Exposición de Arp en Barcelona

1936

—Acercamiento con Georges Bataille publicación de los cuadernos de *Contre-Attaque*
1ª Exposición en París de objetos surrealistas, incluye objetos naturales "hallados", y matemáticos, "confecciones" etc
Exposición internacional del Surrealismo en Londres (Participan Dalí, Miró, Ismael, Mallo, Picasso, Planells y Dominguez)
Éluard *Les Yeux fertiles*
Hugnet *La Septième Face du dé*
Péret *Je sublime, Je ne mange pas de ce pain-là*
Exposición de Picasso en Barcelona
Exposiciones en en Madrid de Maruja Mallo, Picasso, Rodriguez Orgaz, Lamolla y Max Ernst
Exposición de Chirico en Barcelona
Oscar Dominguez *decalcamonias*
Conferencia de Éluard en Barcelona
Cernuda *La Realidad y el deseo*
Salinas *Razón de amar*
Foix *Sol i de Dol*
Prados *Llanto subterráneo*
Exposición en París de Arte Español Contemporáneo



Exposición en Nueva york *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (participa Castellón)
Exposición Logicofobista en Barcelona

1937

—Toma de postura contra los procesos de Moscú
Péret en las filas del ejército republicano español
Llegada de Hans Bellmer, Léonora Carrington y Matta
Breton inaugura la galería Gradiva
Breton *L'Amour fou*
Éluard L'Évidence poétique, Les Mains libres
Leiris *Tauromachie*
Internamiento de Artaud
Exposición Internacional del Surrealismo en Tokio

1938

—Exposiciones internacionales del surrealismo en París y Amsterdam
Reencuentro Breton-Troski en México
Publicación en Londres del *London Bulletin*
Manifiesto Breton-Troski "Por un arte revolucionario independiente" y fundación de la F I A R I
Ruptura con Éluard
Adhesión de W Lam
Breton-Éluard *Dictionnaire abrégé du surréalisme*
Julien Gracq *Au Château d'Argol*
Leiris L'age d'homme
Esteve Francés *grattages*



1939

—Expulsión de Dalí
Alejamiento de Hugnet
Breton, Éluard y Péret movilizados
Muerte de Freud

1940

—Péret encarcelado se escapa

Reagrupamiento de los surrealistas en Marsella
Adhesión de Wifredo Lam
Breton *Anthologie de l'humour noir, Tata morgana*
Pierre Mabille *Le miroir du merveilleux*
Exposición Internacional del Surrealismo en México

1941

—Breton, Ernst y Masson parten para los Estados Unidos, Péret para México En Francia, se funda *La main à plume* (Jean François Chabrun, Noel Arnaud, Christian Dotremont, Léo Malet, Gerad de Sède y André Stil)
Picasso *Le Désir attrapé par la queue*
Fundación por Aimé Césaire y René Ménil de *Tropiques*, en Fort-de-France.
Encuentro Breton-Granell en Santo Domingo, ingreso de Granell en el grupo surrealista

1942

—En Nueva York, fundación de la revista *V V V*
Breton *Situation du surréalisme entre les deux guerres*

1943

—Exposición en Nueva York *First Papers of Surrealism*
Leiris *Haut-Mal*

1944

—Película de Richte *Dreamns that Mmoney can Buy*, con Calder, Duchamp, Ernst, Léger y Man Ray

1945

—Breton en Arizona y Nuevo México, después en Haití
Breton *Arcane 17, Ode à Charles Fourier*
Monnerot *La Poésie moderne et le sacré*
Maurice Nadeau *Histoire du surréalisme*
Péret *Le Déshonneur des poètes*
Muerte de Desnos

1946

—Regreso de Breton a Francia
Velada en honor de Artaud en el tetro Sarah-Bernhardt
Exposición en Sainte-Anne de obras realizadas por locos
Artaud sale del asilo de Rodez

1947

—Conferencia de Tzara en la Sorbona boicoteada por los surrealistas
Adhesion de Sarane Alexandrian, Jean Louis Bédouin, André Pieyre de
Mandiargues, Stanislas Rodanski, Jean Schuster
Exposición internacional del Surrealismo en París
Malcolm de Chazal *Sens-Plastique*

1948

—Muerte de Artaud
Adhesión de Gérard Legrand
Primer número de *Néon*
Los surrealistas participan en el movimiento "Ciudadadnos del mundo" de Garry Davis
Creación del "Surrealismo revolucionario"
Exposiciones internacionales del Surrealismo en Praga y Santiago de Chile.
Breton *Martinique, charmeuse de serpents*
Vailland *Les Surréalistes contre la révolution*

1949

—Adhesión de Jean-Pierre Duprey
Breton *Flagrant dèlit*
Muerte de Ensor

1950

—*Almanach surréaliste du demi-siècle*
Gracq *La Littérature à l'estomac*
Maurice Fourré *La Nuit du Rose Hôtel*
Michel Carrouges *André Breton et les donnés fondamentales du surréalisme*

1951

—El asunto Carrouges provoca la ruptura con Pastoureau, Hérold y Marcel Jean
Colaboración surrealista en *Libertaire*
Aimé Césaire *Discours sur le colonialisme*

1952

—Primer número de *Médium*
Apertura de la galería "L'Étoile scellée"
Los surrealistas asisten a las conferencias de René Alleau sobre alquimia
Apertura de la galería surrealista "A l'etoile scellé"
Ado Kyrou *Le Surréalisme au cinéma*
Breton *Entretiens*
Gracq *Le Rivage des Syrtes*
Muerte de Mabille y Vitrac

1953

—Llegada de Joyce Mansour y Max Walter Svanberg
Édouard Jaguer funda el movimiento Phases
Breton *La Clé des champs*
Muerte de Éluard y Picabia

1954

—Expulsión de Max Ernst que acepta el Gran Premio de la Bienal de Venecia
Carrouges *Les Machines célibataires*
Muerte de Matisse



1955

—Muerte de Tanguy

1956

—Primer número de *Surréalisme même*
Ferdinand Alquié *Philosophie du surréalisme*
Péret *Anthologie de l'amour sublime*
Nougé *Histoire de ne pas rire*
Muerte de Cesar Moro



1957

—Adhesión de Vicent Bounoure
Breton y Legrand *L'art magique*
Muerte de Oscar Dominguez

1958

—Bounoure *Préface à un traité des matrices*

1959

—Muerte de Peret y Paalen
Exposición internacional del Surrealismo "Eros" en París
Suicidio de Duprey

1960

—Exposición internacional del Surrealismo en Nueva York "Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain"
Muerte de Reverdy

1961

—Primer número de *La Brèche*
Muerte de B Cendras

1963

—Muerte de Tzara y Remedios Varo

1964

—Exposición en la Galería Charpentier de París *Le Surréalisme Sources, Histoire, Affinités*

1965

—Exposición internacional en París "L'Écart absolu"
Robert Benayoun *Erotique du surréalisme*
Joyce Mansour *Carré blanc*

1966

—Muerte de Breton, Arp, Brauner y Giacometti
Década surrealista en Cérisy-la-Salle
Jacques Lacan *Écrits*

1967

—Primer número de *L'Archibras*

1968

—Números especiales de *L'Archibras* sobre Mayo del 68 y la represión en Checoslovaquia

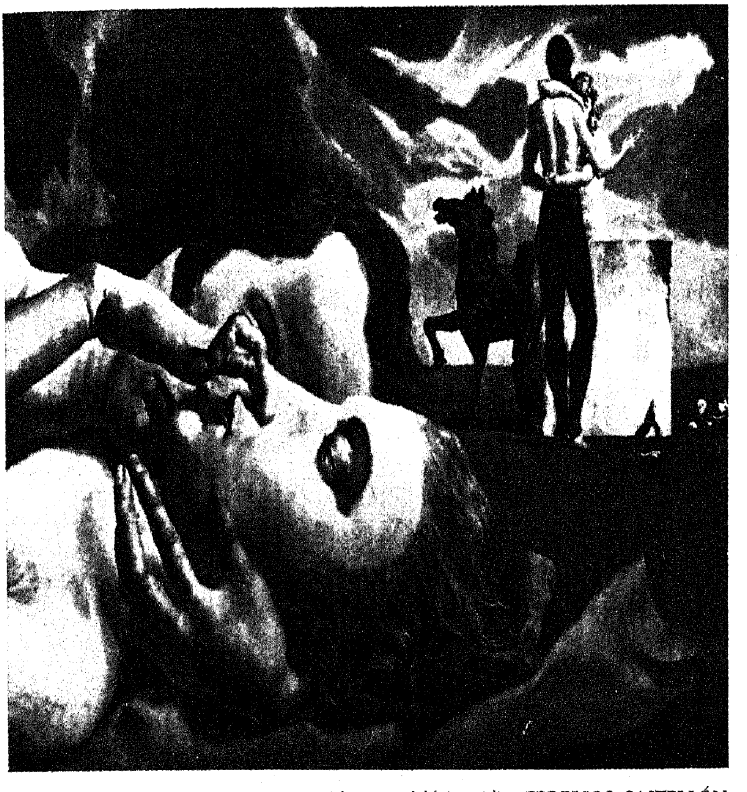
1969

—Último número de L'Archibras
Dispersión del grupo



Dibujo de RENÉ MAGRITTE

Para esta cronología hemos contado parcialmente con la realizada por H Béhar y M Carassou en el libro **Le Surréalisme, Textes et débats,** *L G F 1984*



El retorno del hijo pródigo, FEDERICO CASTELLÓN.

EL SURREALISMO BAJÓ DE LOS CIELOS Y HABITÓ ENTRE NOSOTROS

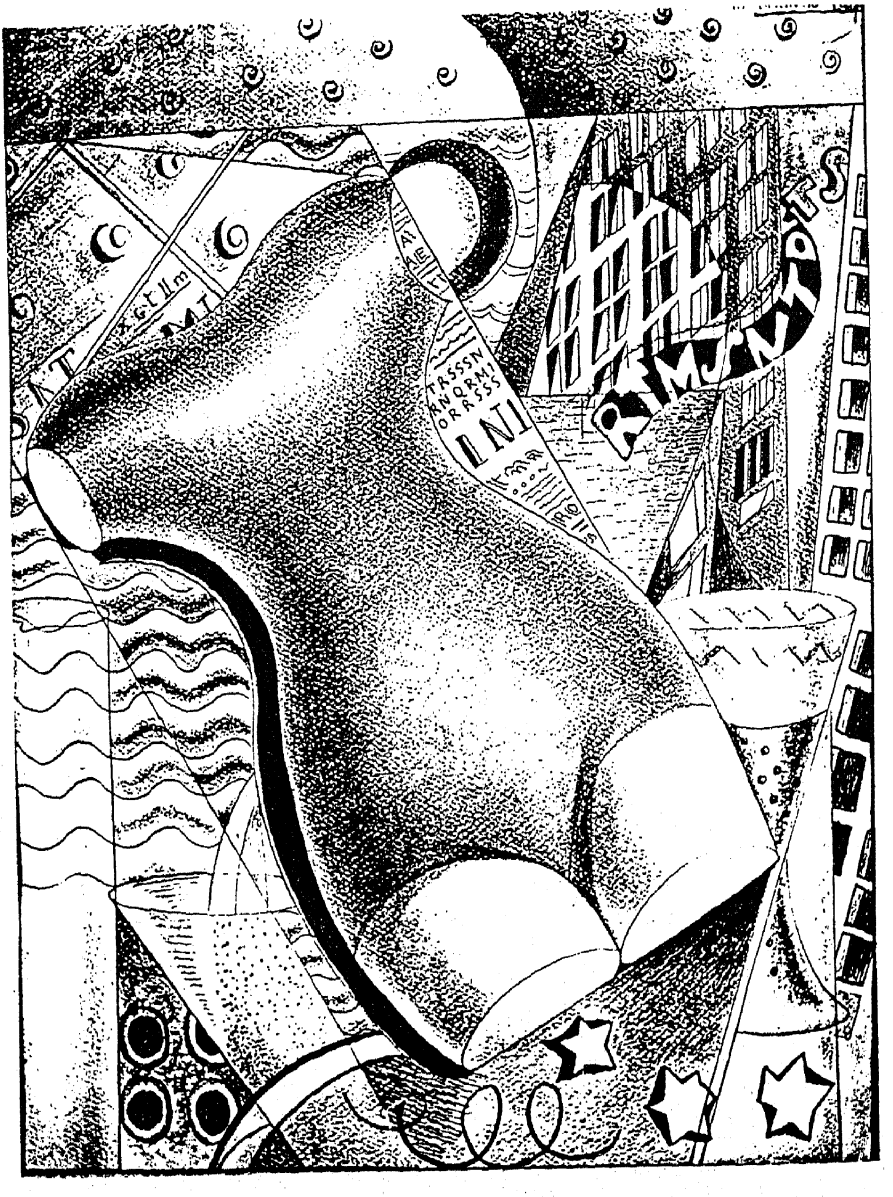
Por Jaime Brihuega.



Dos figuras, JOSÉ DE TOGORES, 1929.

Ahora que se avecina el juego del fin de siglo, los pensamientos más espantosos parecen dulcificarse y desvanecen las tintas. En su lugar ofrecen las irisaciones pastel de un agonismo consentido, de una profecía cumplida, suave y hedonista pero, a la vez, obscena y decrépita como la imagen de un viejo senador romano cubierto de pámpanos en el peor cine de Hollywood. Es el tiempo en que a uno le da pánico acabar merodeando en torno a palabras como vigor intelectual, decadencia, u otros tópicos antaño fruto malparido por los labios del fascismo encubierto y hoy fruto de nadie. Petimetres del gozoso festival del otoño del XX, los oficiantes del pensamiento desentierran cadáveres antiguos, o próximos, y los maquillan o violan con la frivolidad vaporosa de *cocottes* a fin de asistir, convenientemente engalanados, al *salon* que justifique los próximos céntimos de su salario cronológico.

Ambiguo y tautológico, el discurso de la postmodernidad, mítico epílogo extrapolador de un mito, se dispone a pronunciar desdeñosamente sacrilegios sutiles, incluso contra los pensamientos que alguna vez lograron ser ardientemente sacrílegos. El morbo de trasgredir los instrumentos de la trasgresión sustituye las viejas armas de la pasión iconoclasta por espadines dieciochescos útiles sólo para cortar las flores del jardín mediceo. Ya sé que cabe lamentar la catadura operística de estas imágenes, pero es que entre el expresionismo inicial y sus versiones contemporáneas media el largo trayecto de la muerte del



Estampa urbana, MARUJA MALLO, 1927.

Ethos por muy estrafalario y hasta echador de cartas que llegara a ser en los orígenes, y es que los nuevos frontones, obeliscos y pirámides de la arquitectura jamás podrán repetir el frío espeluznante de los panteones neoclásicos, o ese agujero negro, ético y lúcido a pesar de su retórica de cartón, por el que fingimos acompañar a Canova al reino de la nada en su monumento funerario de Sta María dei Frari

Ya hay quien quiere situar el meridiano cero del mapamundi en la costa oeste americana Me imagino que muchos pensarán en una Viena taxidermizada ¿Por qué no en Disneylandia que es la Citera que nos corresponde? Lo cierto es que a nadie le parece de buen tono cambiar la Virgen de Notre-Dame por una puta Pero pocas palabras me han producido tanto desgarro como las que pude oír en boca de Luciano de María en esa misma Venecia de Sta María dei Frari, cuando, con motivo del Congreso sobre "*Futurismo, cultura e politica*" (1), vino a decir que él mismo, que siempre había enarbolado frente a todas la bandera del Surrealismo, empezaba a pensar que en esta revolución postindustrial la historia pudiera estar volcando su razón hacia el optimismo maquinista de Marinetti, transmutado así en el verdadero profeta de un presente que habría tardado casi 80 años en ser virtual, pero que ya parecía ineludible

Pero ¿si se bajan las banderas irresueltas de surrealismo, quién rezará por todos nosotros?

Bien es cierto que en su día proporcionó dividendos de élite a la mayoría de sus sacerdotes y que, a la larga, ha dotado de instrumentos prodigiosos a esa liturgia épica del capitalismo que es el lenguaje publicitario, bien es cierto también que se asesinó a sí mismo convirtiéndose en el estilo de un estilo y recluyéndose en el pliego de un mapamundi sectario Pero, ¿qué puede interesar como horizonte que no esté en sus escritos o en sus mejores imágenes? ¿Quién ha vuelto a amasar la razón y la pasión con unos argumentos que tengan, aunque sea, un pálido reflejo de tan amenazadora convicción? ¿Y qué puede intersarnos que no se llame libertad en un radio de un metro o con el radio de la tierra? en esa espiral que recorremos hacia adentro en la revolución personal o hacia afuera en su centrifugación colectiva No hay nostalgia en mis palabras sino pavor ante unos expedientes que, apenas iniciados, van a lacrarse o a venderse como gadgets la próxima fiesta que organice la fundación cultural de alguna multinacional para estudiar los recovecos del sobaco del magnífico Borges o para sentir el escozor que produce la palabra Benjamin dentro de la boca rellena de panchitos Y ese ya es el momento en que quien ose abrir su gabardina en algún parque, aunque sea con los ojos repletos de lágrimas, corre el riesgo de firmar un contrato para el stand de la próxima feria

Sin embargo, aquí vamos a hablar de la plástica en la España de los años 20 y 30, y por entonces el Surrealismo era un recién nacido entre nosotros. Es más, aún podría discutirse si verdaderamente su plástica llegó a desarrollarse sobre nuestro paisaje con una entidad lo suficientemente densa como para trazar un mapa seguro y practicable de sus territorios

Afortunadamente, a estas alturas puede dejar de decirse eso de que la vanguardia histórica española es un terreno ignorado La tinta ya ha fluido en abundancia y han sido exhumadas sus coordenadas fundamentales Sobre el Surrealismo español podemos decir algo similar cuando se trata de aspectos literarios o ideológicos en general (2), aunque en la plástica, aún estamos rondando los primeros tanteos (3) La demarcación inicial de la naturaleza y la extensión del Surrealismo español se verá todavía y por mucho tiempo sujeta a

posicionamientos polémicos y controvertidos, ya que es mucho lo que parece ponerse en juego (4)

Hace poco, hablando de la posible entidad de un Futurismo español, abordé la cuestión con una paradoja que me veo tentado a transplantar ahora aquí sin demasiadas variaciones "'No existe futurismo en España' 'En España, el Futurismo mantiene viva su presencia durante todo el primer tercio de siglo'

Ambas afirmaciones son tan ciertas como falsas, pero es precisamente en la dialéctica que hace de médula de esta contradicción donde se encuentran rasgos que sirven para definir el comportamiento de las vanguardias históricas españolas" (5)

Y es que la andadura y el comportamiento de la vanguardia artística española estuvieron presididos en casi todas sus manifestaciones por este síndrome de la simulación de su propia existencia, consecuencia necesaria de la realidad de una implantación que no acababa de tener lugar con unos perfiles definitivos Parece que todos vamos estando ya de acuerdo con la idea de que las vanguardias artísticas que operaron en España durante el primer tercio de siglo no llegaron a concretar con demasiada nitidez ninguna de las poéticas que mostraban los ismos europeos, sus irrefutables modelos Cuando, en medio de esta situación, la madurez o el rigor alcanzaba el ejercicio plástico de tal o cual artista, éste solía pegar el salto a París desligándose de toda implicación activa en nuestro contexto cultural También parece aceptarse el hecho de que los objetos artísticos que produjo esta vanguardia sirven de soporte a verdaderas aleaciones linguísticas en las que coexisten poéticas diversas y a veces contradictoriamente amalgamadas, observación ésta que no sólo debe entenderse como una crítica al grado de madurez intelectual y estética, sino, sobre todo, como definición de su naturaleza histórica y punto de partida en el orden de los complejos procesos comunicativos que lograron engendrar

Así, y libres de reflexionar sobre Picasso, Gris o María Blanchard, que actuaron fuera de nuestro contexto, podemos afirmar, por ejemplo, que el Cubismo mantuvo su presencia como ingrediente básico o como simple aderezo, desde que comienza a mostrarse a finales de la segunda década hasta que el proceso se ve súbitamente interrumpido por la guerra O de la misma manera, podemos asegurar que la actitud dadaísta fue la tarjeta de presentación de irrupciones o eventos tan diferentes como los de los ultraístas (6), el de Rafael Alberti en "Palomita y Galápago" (7), el de Adriano del Valle en "Telefonía celeste" (8), los de los Antiartísticos en sus apariciones (9), el del grupo "cinquista" de Vitoria o el del grupo ilerdense de *Art* (10)

La ausencia de ismos definidos en la vanguardia artística española no es pues óbice para que podamos detectar en su trayecto histórico, entremezclados de las maneras más extravagantes, la mayor parte de los movimientos, poéticas o simples ademanes de la vanguardia histórica europea El caso del Surrealismo plástico no escapa a esta dinámica de continuos "*bricollages*", aunque su proliferación en España se hace patente a través de una serie de condiciones peculiares que lo convierten en un caso algo especial Y es que, por ejemplo, lo que para otros lenguajes se evidencia bajo el aspecto de un condimento llegado en tarritos de diverso tamaño, se trasforma en flujo potente cuando se trata del Surrealismo Un flujo que, además, no llega completamente desecado en sus

fundamentos ideológico-estéticos y reducido a un simple muestrario de estilemas dispersos como ocurre con las importaciones del Futurismo, Dadá, del Cubismo o del grabado expresionista, sino que arrastra trozos importantes de sus dimensiones intelectuales, políticas o incluso éticas, fragmentos que, esta vez, no van a perderse en la ambiguedad de la enunciación protocolaria de lo moderno, donde se diluyeron los asertos programáticos de las demás poéticas, sino que van a conservar su identidad e incluso a intentar la creación de un vínculo con el contexto cultural en que se mueven (11) Pero que conste que he dicho sólo trozos, fragmentos flotantes en un magma impreciso que hemos de intentar perfilar ahora Piezas que, en su conjunto, no lograron reconstruir en España el mosaico de ese "Surrealismo-práctica-vital" que en Francia lo diferencia extraordinariamente de otros ejemplos (12) de lo que, para generalizar, llamamos vanguardia en los libros de texto Porque importar en forma de estilo reflejos miméticos o analógicos de una poética es algo relativamente factible, pero importar productos como el suicidio requiere demasiados aranceles y va más allá de una simple impostura con la que pueden establecerse esos lindes con que una minoría define sus territorio frente al resto de los sectores intelectuales y artísticos No olvidemos que esto último fue el motor fundamental para la puesta en marcha del grueso de nuestros movimientos de vanguardia

Tampoco fue fácil ante el pueblo-público que acometía el esfuerzo de la lucha revolucionaria desde una situación de miseria histórica inveterada, intentar conciliar la libertad exquisita y necesaria del pensamiento con el avance de las masas hacia la liberación real de sus lastres más elementales

En Francia, el maridaje del Surrealismo y la revolución quebró protocolariamente el día de la Mutualité (13) tras una larga historia de heridas sin cerrar En España, actitudes como la de *Gaceta de Arte* o debates como el de *Nueva Cultura* (14) son muestras de un esfuerzo verdaderamente desmedido por mantener a flote la lucidez y el pudor ético más elementales

Si estos simples rasgos adjetivan ya con específica contundencia el retrato de un hipotético pensamiento surrealista español, el de su consecuencia plástica se adivina como algo borroso y forzosamente más distante del ámbito de los planteamientos que le habían dado origen Obviamente no se habla aquí de Miró, en Francia desde 1918 abriendo brecha en la primera línea de la imaginación, tampoco del Dalí que a partir de 1929 estará tras el iconostasis compartiendo lo más íntimo de la liturgia primigenia, ni de Oscar Domínguez, unido tan sólo por correo al campo de batalla cotidiano del grupo vanguardista canario Pero más esclarecedor que precisar de quién se habla es revelar de qué se habla Porque la operación de rastrear la presencia de un surrealismo extrahistórico en los más diversos rincones o antepasados de nuestro devenir cultural (15) no conduce sino a la confusión Es cierto que Solana tuvo una práctica vital estrafalaria, irracional, seductoramente inquietante, y una obra plagada de sugestiones interiorizadoras en la acritud de sus meditaciones esperpénticas Su pintura y él mismo pueden llegar a ser un objeto surrealista, pero Solana no es un surrerealista, como tampoco lo fue el Facteur Cheval, ni Ucello, ni el humano que sirvió de modelo para Nadja, ni el Bosco, ni Spranger, ni Valle-Inclán, ni el frío mortuoriamente magnético de un Escorial con larvadas tentaciones de studiolo De acuerdo, son ejemplos que evidencian encrucijadas de las que parten rutas para viajar al interior de nosotros mismos armados con

aparatosos instrumentos de navegación Pero si lo que queremos es revisar con rigor crítico nuestro pasado próximo, el Surrealismo sólo debe ser entendido como un movimiento con referencias históricas precisas, que germina en París en torno a 1924 y se difunde internacionalmente Una actitud proclive a amalgamar las proyecciones de su difusión (o sus simbiosis con lo autóctono) con lo que metafóricamente podemos llamar lo surreal "*avant (ou autour) la lettre*" conduciría, por simpatía analógica, a insinuar que la rueca de "Las Hilanderas" es un alegato futurista Y nada más lejos de la realidad Porque es cierto que "El Perro Andaluz" instrumenta esos fantasmas culturales de una España irredenta, pero también lo es el que, en "L'Histoire de l'Oeil", Bataille disfraza de tabaco y oro las erecciones de su fantasía Cualquier otra actitud nos llevaría a un puro estilismo intelectual Hay que afirmar que nuestro Surrealismo, como tal, sólo rompe el perfil de su crisálida cuando cobra una forma diferida al calor del movimiento que en Francia se ha inscrito ya en el registro general de la historia (16)

Puede que visto así, lo que quede dentro del Surrealismo plástico español se vea reducido a algo mucho más modesto, subsidiario, y rico sobre todo en la medida en que, a partir de ese momento, y ahora sí, se hibrida con nuestros viejos fantasmas Pero encontrar los trazos básicos de la concreción de un movimiento importado no significa desechar nada, consiste tan sólo en sistematizar un paradigma de factores culturales junto al que los fenómenos periféricos continúan resplandecientemente intactos a la espera de esa observación fruto de una metodología específica

Al margen de Miró, Dalí, Domínguez y de algunos espléndidos zarpazos del demiúrgico y lejano Picasso, el Surrealismo plástico español aún arroja una larga nómima de artistas en estos diez años que anteceden a la Guerra Civil (17) Un conjunto de nombres de envergaduras diversas que asumen, secan o simplemente tanjen el Surrealismo de formas diferentes Moreno Villa, Lorca, Alberto, Palencia, Maruja Mallo, Ponce de León, Isaías Díaz, Lamolla, Massanet, Lekuona, Alfonso Buñuel, Olivares, Castellanos, Castellón, Sans, Planells, Caballero, Marinello, Calsina, Rodríguez Orgaz, Gamboa, Juan Ismael, Ferrant, Togores, Angeles Ortiz, Cristófol, Juan Antonio Morales, Viñes, Bores, Rebull, Pruna, Climent, Comps, Cirla, González Bernal, Carmona, Niebla, Rodríguez Luna, Lahuerta, Gregorio Prieto, González de la Serna, Amigo, Norah Borge, Pérez Rubio, Pedro Sanchez, Juan Junyer, Miguel Prieto, Carbonell, Remedios Varó, Angeles Santos, José Planas, Sisquella, Batllé, Mingot, Sandalinas, Adriano del Valle

En algunos el Surrealismo no fue sino un escarceo fugaz en forma de sintonía de estilo, en otros unas señas de identidad formal que expresaron el perfil de una opción más prolongada en el tiempo Surrealismos que se confunden a veces con sus regiones limítrofes, llámense fantasía, extravagancia, unción lírica, meditación indolente, exaltación ingenua, procacidad o simplemente ensueño Acertijos para la clasificación que debía hacer un público sólo semiespecializado y, sin embargo, verdaderos vehículos con los que los artistas tuvieron la conciencia de expresar algo ¿De expresar qué? Cuando hoy, en 1986, el joven provinciano de 16 años es víctima del apetito de la pintura, y luego se decide, y luego se lanza, y a sus dieciocho descubre con fe ciega por dónde van los tiros, y pinta, bien o mal pero pinta, y sintoniza más o menos torpemente

con los neoexpresionistas, con Villalta, con Gordillo, con Nadie podría negar que se está expresando, que expresa algo, ¿pero qué? Carente con toda seguridad del correcto discurso histórico, estético y moral que inexorablemente une nuestros días con las vanguardias históricas y que nos puede llevar hasta el Renacimiento, carente incluso de ese discurso se expresa, expresa, medium químicamente puro, medium ingenuo por muy mezquina que haya sido su intención, todo el sentido o la ausencia de sentido que la historia ha precipitado sobre esas formas últimas, algo adonde, tarde o temprano, los códigos que pululan por la cultura van a conducirnos Un buen conjunto de citas o alusiones de la semiótica, la sociología, la filosofía o el psicoanálisis, podrían hacer respetable esta parábola tan simple, que sin embargo prefiero expresar así, esquelética y chusca, tan elemental como la enunció Francis Bacon con sus "idola theatri" Y el joven pinta mal o bien pero ¿qué es "pintar bien" después de haber entronizado a Picabia? Aunque en el Surrealismo todavía sí era fácil discernir el bien y el mal hacer, un bien y un mal objetivos con la misma objetividad con que podemos juzgar una buena o mala página de caligrafía, un buen o un mal encaje de bolillos, un buen o mal chiste Y nuestros surrealistas, al menos la mayoría, no fueron muy buenos Es decir, se acumulan los problemas A saber

—No llegó a haber un Surrealismo plástico coherente por integral obra-teoría-práctica vital

—No llegó a haber apenas "buenos" sintonizadores de estilo

—Sin embargo tuvieron conciencia de que se expresaban en "onda surrealista" (fuera o no objetivamente verdad)

—El publico mas o menos informado "leyó" surrealismo lo hubiera o no, según lo definirían los dos primeros supuestos

—En realidad el Surrealismo siempre dijo que no pretendía el arte como fin sino como mero instrumento

—Esta enumeración está adquiriendo la forma de un sofisma

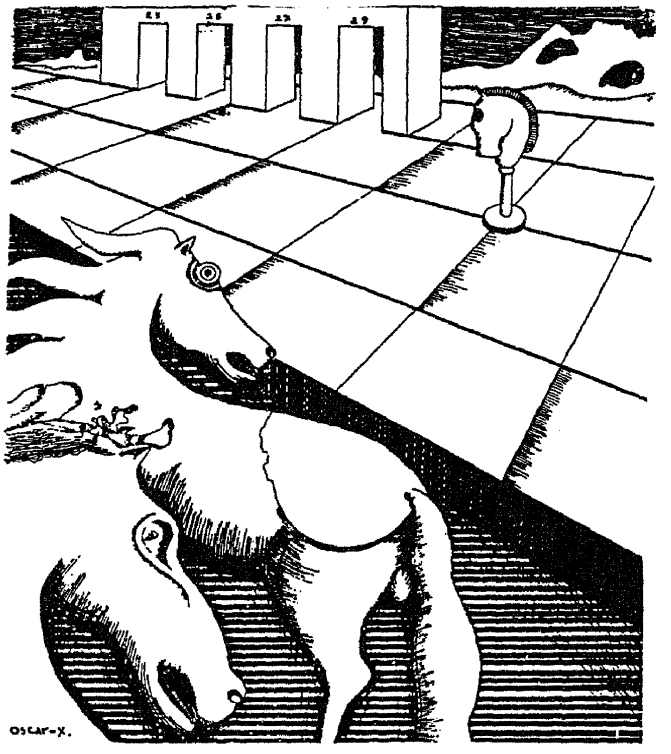
—Maruja Mallo, que no pintó nada mal, se lo creyó a pies juntillas (Una vez mi compañera y yo la metimos en la cama del Palacio de la Magadalena, beoda, y nos dijo que eramos ángeles enviados por Don José Ortega)

—José Caballero, que no pintó nada nada mal, hizo telones para la Barraca y portadas para la fascista Vértice en pleno 1937

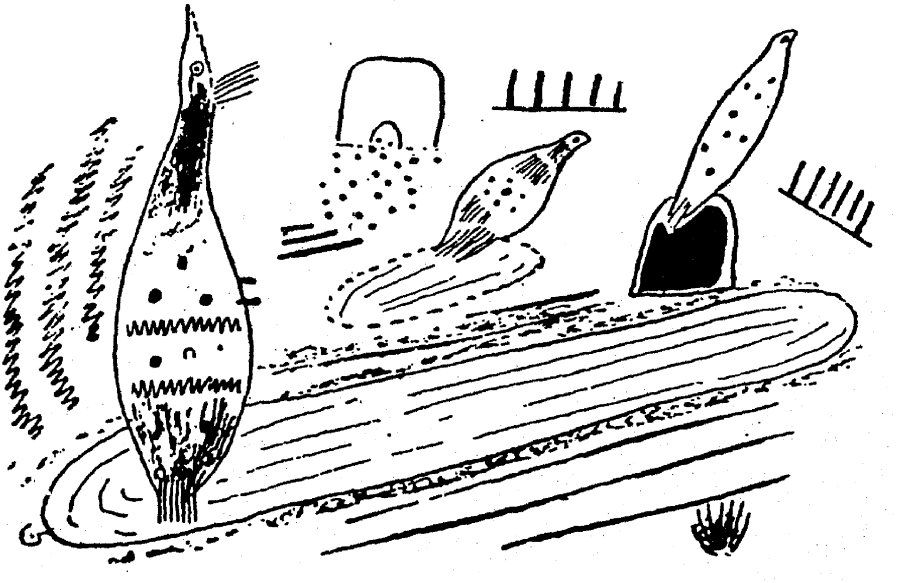
—Alberto fue un gran surrealista (ya existía de sobra el movimiento, lo conocía aunque dudo que hubiera podido teorizar sobre aquello) el mejor surrealista, con un botón y una cuerda, artesanal, espléndido, el más universal del planeta Me da igual lo de la calidad de sus obras, porque sobre todo, creó un vehículo universal, dio las claves para trasnformar los sentidos en fuentes, casero, artesanal y todo de andar por casa

—Lorca fue un surrealista Lorca-Dalí fueron los primeros surrealistas españoles y en año y pico marcaron el radio máximo que nuestro surrealismo culto fue capaz de describir

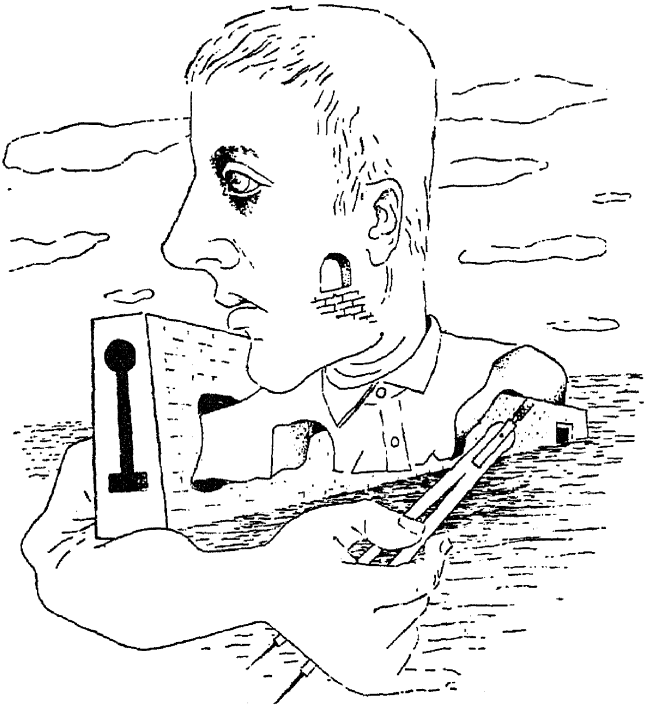
—Pero esta enumeración, coja e incompleta, sigue siendo un sofisma y puede serlo más aún porque bastaba, bastó introducir los siguientes elementos en un lienzo para que artistas, público, y hoy los historiadores, movamos las antenas oliendo Surrealismo



Dibujo de OSCAR DOMINGUEZ.



Dibujo de A. RODRÍGUEZ LUNA.



Dibujo de PLANAS CASAS.



Dibujo de ANGEL FERRANT.

—Formas urticantes y espinosas (18)
—Formas blandas y carnosas, o bien óseas y pulimentadas (19)
—Líneas tensas y agresivas (20)
—Simulación de automatismo lineal (21)
—Ojos, mutilaciones, objetos punzantes, cadáveres, heridas (22)
—Formas geométricas aisladas (23)
—Parajes solitarios que aíslan los objetos con nitidez excesiva (24)
—Sintaxis de motivos y argumentos contradictorios (25)
—Imaginería sígnica (26)
—Menoscabo en el equilibrio de los cuerpos, tensiones estáticas, levitaciones (27)
—Ensueño chagalliano, descarnamiento, "*Neue Sachlichkeit*" o recuperación lírista o intranquilizadora de lo clásico (28)
—Sugerencias ingenuas (29)

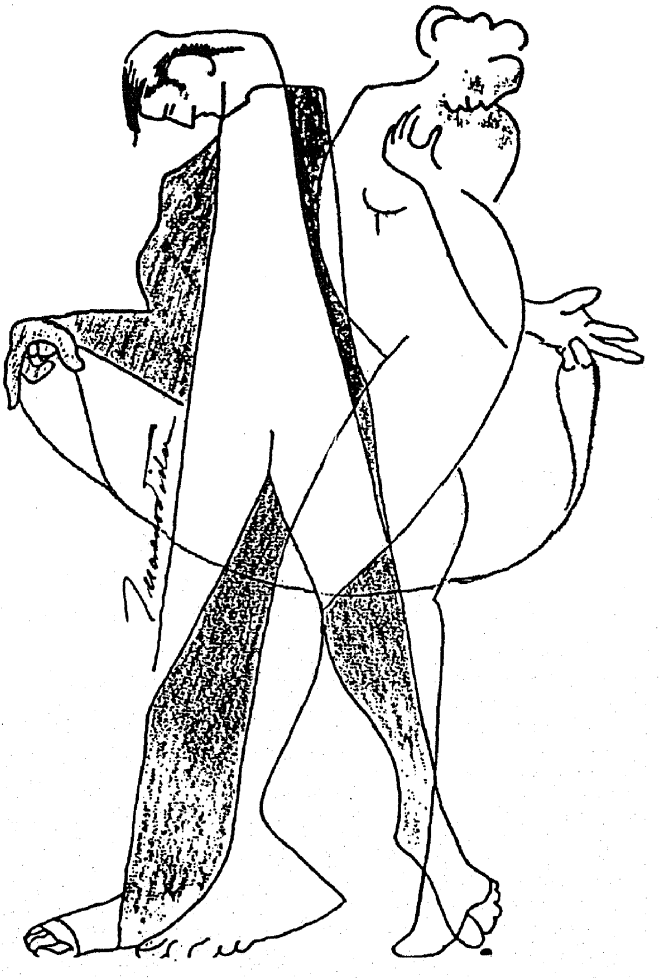
La cuestión puede ser más sencilla si la vemos desde otro ángulo, aunque pueda parecer una pequeña fábula cartesiana hacia 1926-27 cuando el Surrealismo plástico y literario germina en España, el Surrealismo francés era un sistema hecho, ("pensable, luego existía"), complejo, coherente, multiforme e incluso imitado en otros países Poco después, su abanico formal se hibrida con otro mucho más amplio el de los realismos de vanguardia que se multiplican por Europa (30) De la misma manera que hoy basta poner un triangulito escaleno monócromo redoblado por otro que hace las funciones de su sombra para sintonizar con nuestra modernidad última (sea en un estampado, en un anuncio, un diseño, un prendedor de pelo o una chapa anti-Otan), para sintonizar con todo el sistema que esta modernidad comporta o para configurar cualquiera sabe qué pacto con su ideología, su estética o su ética, de la misma manera, bastaba un comportamiento emblemático similar para producir el espejismo de la transfiguración del Surrealismo en España Pero si la podamos de avances revolucionarios tangibles, del inventario de los suicidios, de la explotación dulcificada, de las mutaciones ponderables en el comportamiento de las masas, de las operaciones para su desclasamiento ideológico , ¿qué es gran parte de la cultura, la más agregia y exhibible, sino una ficción consentida y tácitamente pactada por unos pocos?

Moreno Villa fue alguna vez un pintor horroroso, pero sin él hubiera faltado sustancia aglutinante para muchos avatares de nuestra vanguardia ¿Surrealista él, con su traje y su bigotito planchados en tonos grises ? Sí-no-sí-no-sí-no Tonto el que milite con fervor en una de estas respuestas Seguro que lleva segundas intenciones Seguro que es un necrófilo enmascarado o que poco después va a reivindicar algo extraño (o que nos quiere volver a vender a Picabia)

En este país, donde faltó el canto de un duro para que hubiese un Surrealismo fascista con credenciales de oficialidad, ese movimiento era una realidad flotante a la que resultaba fácil usar de referente Era un supercódigo hacia el que se podía viajar como se viaja sobre las paellas de Barceló rumbo a las páginas artísticas de El País

Pero, como decía Miguel Hernández, hubo cosas "masculinamente serias"
—Los de *Gaceta de Arte* se dejaron el pellejo por ser serios

—Renau, Luna y Alberto se partieron el pecho por ser serios.
—La poética de Alberto la pueden practicar hasta esos campesinos que, ya viejos, languidecen al sol de las ciudades dormitorio. (Juro que mi abuelo Benito lo hacía).
—Lorca, Doctor Jekyll y Mister Hyde continuo y constante, es una figura inagotablemente universal que escribió y dibujó a carne y fuego y juego.
—Moreno Villa fue un hombre libre de toda sospecha. Etc, etc...
Cierto es que todo esto debe decirse en una voz más sistemática y calmada. Pero qué duda cabe que para ello harán falta muchas más páginas.



Dos figuras, J.MORENO VILLA.



NOTAS

1 — Venecia, 15-16-V-1986 Palabras pronunciadas en el coloquio que siguio a su ponencia "F T Marinetti e il suo ruolo nella construzione del Futurismo"

2 — Son ya clasicos los estudios de Albi, Bodini, Corbalan, Duran Gili, Morris, Pérez Minik, Santos Torroella, Fuster, Ilie, Jose Luis Cano, Antonia Rodrigo, Larrea y, mas recientemente, Aranda y García Gallego Un amplio debate se suscitó en su día en el curso monografico "Arte surrealista" de la U I M P (verano de 1981), cuyas ponencias fueron publicadas en el libro colectivo *El Surrealismo*, Madrid, 1983, Cátedra

3 — Los estudios sobre la plástica del Surrealismo que se produjo en España hasta 1936 son mucho menos abundantes Los mas importantes son los textos y documentacion que Angel Gonzalez y Paco Calvo aportaron al catalogo de la exposicion "Surrealismo en España" (Madrid, 1975, Galería Multitud), el libro de Pérez Lizano *Surrealismo aragonés* (Zaragoza, 1980, Librería General) o el que acaba de publicar Lucía García de Carpi *El surrealismo en la pintura española* (Madrid, 1986, Istmo) Obviamos, por supuesto, la abundantisima bibliografía sobre Dalí, cuya etapa española ha sido convenientemente esclarecida por Antonina Rodrigo y Santos Torroella

4 — No hace falta sino mencionar que ya desde el principio se suscitaron actitudes tan controvertidas como la de Dámaso Alonso (Cf *Poetas españoles contemporaneos*, Madrid, 1958, Gredos)

5 — BRIHUEGA, J "Futurismo, Ultraismo e culture politiche nell'area ispànica", Actas del Congreso *Futurismo, cultura e politica*, Venecia, V-1986 (en prensa)

6 — La provocacion dadaista fue el tono adquirido por las veladas ultraístas de 1920 (Sevilla) y 1921 (2 veladas en Madrid)

7 — Alberti dictó, ante el respetable auditorio femenino Lyceum Club, una escandalosísima conferencia titulada "Palomita y Galápago, no mas artríticos" El hecho tuvo lugar en Madrid, en diciembre de 1929

8 — El 12 de enero de 1935, Adriano del Valle puso un huevo (sic) en el escenario del Ateneo sevillano, dentro de los números de literatura y plástica que realizó con José Caballero en el acto titulado "Telefonía Celeste"

9 — Desde el "FullGroc" (Barcelona, marzo de 1928) hasta la concepción del último número de *L'Amic de les Arts* (Sitges, marzo de 1929), Dalí, Gasch y Montanyá mantuvieron siempre un tono de provocacion dadaista curiosamente amalgamado con cierto optimismo futurista

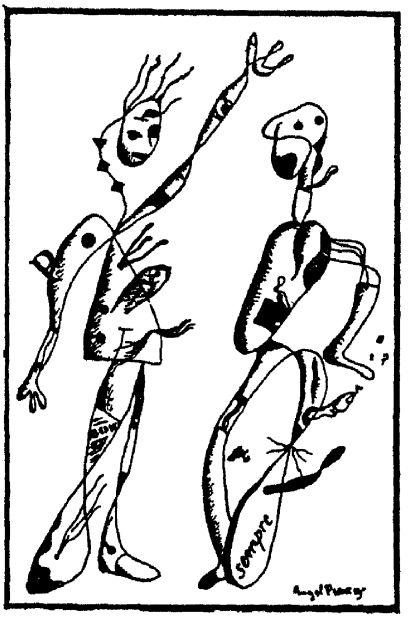
10 — Idéntica estrategia de presentación publicitaria de tono dadaista se percibe en la revista *Art* (Lérida, 1934) o en *5* (Vitoria, nº 1 IV-1934)

11 — *Gaceta de Arte*, por ejemplo, fue capaz de defender simultánea y razonadamente el Surrealismo y el racionalismo arquitectónico, no solo como novedades esgrimibles sino como alternativas culturales posibles, domiciliando sus argumentos en el contexto de nuestra sociedad

12 — Por supuesto nos referimos sólo al núcleo generador del Surrealismo francés, dejando ahora al margen la inmediata aureola que sus sugestivas propuestas lograron suscitar en sus alrededores algo de lo que la cultura occidental no ha logrado desprenderse hasta la fecha

13 — Durante el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, que se celebro en París, en 1935, los surrealistas fueron supuestamente boicoteados, cerrándose así el proceso de ruptura iniciado un par de años atrás Bretón llegará a Tenerife en el marco de una gira internacional con la que intenta reforzar sus posiciones frente a las adoptadas por la mayoría de los intelectuales del Congreso Indudablemente esta coyuntura habria de influir en el posicionamiento de los miembros del grupo canario, hasta entonces mucho más conciliadores con las posturas de otros intelectuales y artistas españoles de la izquierda Cf PEREZ MINIK, D "Du temps que les surréalistes avaient raison", en *Gaceta de Arte*, Tenerife, X-1935

14 — Ya hemos mencionado el caso de *Gaceta de Arte* Otro ejemplo de debate por la busqueda de una expresion coherente de la alianza entre la sugestión de las formas (no ajenas al Surrealismo) y el compromiso revolucionario es el que se desarrolló entre Renau, Alberto y Rodríguez Luna en las páginas de la valenciana *Nueva Cultura* (nº de II y VI de 1935)
15 — Hemos insistido otras veces en este aspecto que nos parece metodológicamente fundamental Cf Nuestro artículo "Fuentes literarias del Surrealismo español", en el libro colectivo *El Surrealismo*, Madrid, 1983, Cátedra, pág 205 y ss
16 — De este presupuesto parten también Angel Gonzalez y Paco Calvo en el mencionado catálogo de la exposición *Surrealismo en España*
17 — Los ingredientes surrealistas continuaran aun durante el periodo bélico y en ambos bandos (no olvidemos las obras que acompañaban el pabellón republicano en la exposición de París de 1937 o las portadas que Caballero realizó para la fascista *Vértice* A finales de los cuarenta "Dau al set" rercogerá la antorcha
18 — Ismael, Maruja Mallo, de la Serna, etc
19 — Moreno Villa, Caballero, Planells, Sans, Palencia, Marianello, Massanet, Ismael, Alberto Ferrant, etc
20 — Sobre todo Palencia
21 — Togores, Angeles Ortiz, Moreno Villa, Cristofol, Bores, Rebull
22 — Moreno Villa, Maruja Mallo, Planells, Lorca, Caballero, Ferrant, González Bernal, Massanet, etc
23 — Maruja Mallo, Marinello
24 — Moreno Villa, Massanet, Maruja Mallo, Alberto
25 — Fórmula utilizada por casi todos los artistas
26 — Darío Carmona, Angeles Ortiz, Niebla, Rodrígez Luna, Climent, Planells, Ferrant, Sans, Marinello, etc
27 — Planells, Marinello, Angeles Santos, Massanet, Ismael, Caballero
28 — Moreno Villa, Lahuerta, Gregorio Prieto, de la Serna, Ponce de Leon, F Domingo, Darío Carmona, Isaías Díaz
29 — Norah Borges, Pedro Sánchez, Maruja Mallo
30 — Llámense realismo mágico, Nueva Objetividad, retorno al orden, o las distintas formas de persistencia del metafisismo primitivo que se producen en Italia desde los años 20 La influencia de estos lenguajes sobre la vanguardia española e incluso sobre el arte oficial es una de las piezas claves que aún está pendiente de un estudio en profundidad





Dibujos de ANGEL PLANELLS

EL NACIMIENTO DE VENUS DE DALÍ Y SU DIBUJO EN LITORAL

Por Rafael Santos Torroella



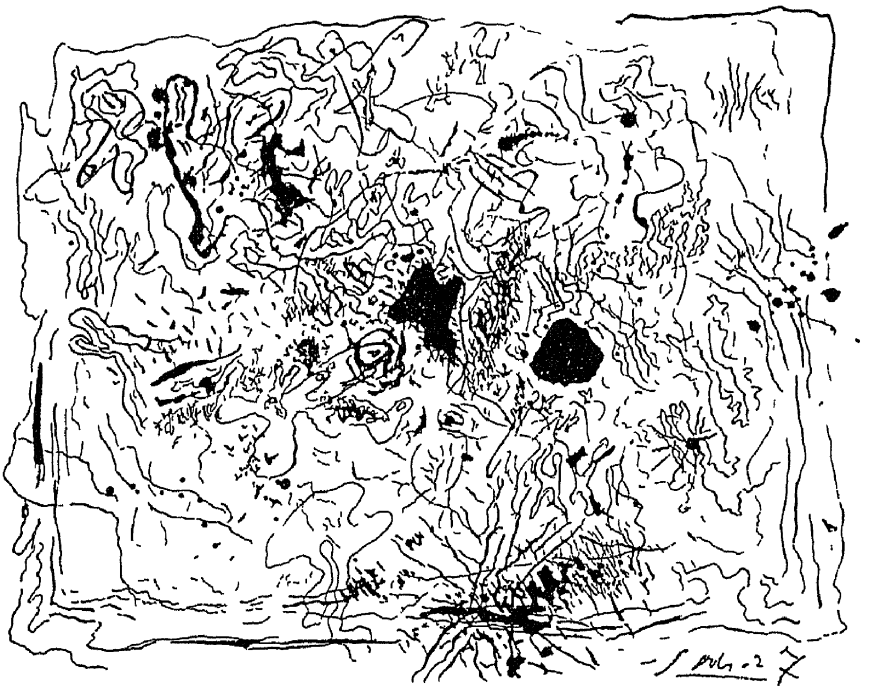
El dibujo de *Litoral*

El dibujo figura en el famoso número triple de *Litoral* (el 5-6-7, de cubierta en papel-terciopelo azul) que corresponde al mes de octubre de 1927 y constituye, como en su portada reza entre paréntesis, un (*homenaje a Don Luís de Góngora*) Con este número, el grupo malagueño anticipábase en dos meses a la conmemoración organizada en Sevilla y, por consiguiente, levantaba acta fundacional de la que después se llamaría "generación del 27" Así fue, y con tanto mayor motivo cabe afirmarlo cuanto que, a una más crecida nómina de escritores de dicha generación, añadía otra de artistas que también formaron parte de

la misma y que, en muchas ocasiones, colaboraron estrechamente con sus componentes literarios Prescindir de ellos equivale a privar al enunciado generacional de su verdadera amplitud, indicativa de la conjugación de talentos y talantes que hicieron de ella el fenómeno de época posiblemente más considerable y coordinado de las letras y las artes españolas de este siglo, ahora ya próximo a su fin ¿Cómo se pude hablar de la generación del 27 excluyendo de ella —para citar solamente a los representados en *Litoral* y por el mismo orden del índice de su número dedicado a Góngora— artistas como Benjamín Palencia, Togores, Moreno Villa, Salvador Dalí, Uzelai, Gregorio Prieto, Fenosa, [Manolo] Angeles Ortiz, Cossío, Peinado, Manolo Hugué, Viñes y Bores? Sin olvidarse, claro está, de los de la generación anterior que también aparecen en el número gongorino, no ya como colaboradores, sino como igualmente homenajeados, según muy significativamente sugieren las mayúsculas en negritas de sus nombres Manuel de Falla, Juan Gris y Picasso La preferencia dada al segundo, otorgándole la portada interior a su colaboración —el dibujo de un bodegón cubista dedicado "A Don Luís", firmado y fechado por Gris en 1926, que con otro de Picasso fueron las únicas obras reproducidas en color— muestra bien a las claras que, en este caso, el homenaje era póstumo Juan Gris había muerto el 11 de mayo de aquel mismo año, y posiblemente aquel dibujo, que muy poco antes había enviado a la malagueña *Litoral*, fuera uno de los últimos, si no el último, que realizó Por lo demás, la palabra "generación" cuenta en el diccionario con una acepción que, referida en él a la Geometría, tiene aquí, por la inclusión de los tres grandes nombres citados, pleno sentido "Formación de una extensión determinada por otra extensión que se supone en movimiento"

El dibujo de Dalí está reproducido en la página 36 del mencionado número de *Litoral* Ignoro su paradero y, por lo mismo, sus dimensiones, aunque conjeturo que no deben de diferir mucho de las de otro de los poquísimos de análogas características y época que éste dentro de la producción de Dalí joven el que, perteneciente al Museo de Arte Moderno, de Nueva York, figuró en la gran retrospectiva que se le dedicó a Dalí en el Centre Georges Pompidou, de Paris, del 18 de Diciembre de 1979 al 21 abril de 1980 Este último dibujo, al que deberé referirme más adelante, se consignó en el correspondiente catálogo como "*Sin título, 1927* / Tinta sobre papel / 25,1 x 32,6" Estas indicaciones posiblemente valgan también para el dibujo de *Litoral*, si bien a éste le podemos dar el título que, al parecer con propósito de tal, caligrafió el propio Dalí, abajo y a la izquierda *HOmenaje a Góngora*, así, con mayúsculas para las dos letras de la primera sílaba, lo que acaso resulte más significativo de lo que al pronto pudiera parecer dentro de la peculiar anarquía heterográfica del pintor, sin duda interpretable a la luz de los análisis freudianos, que tanto le cautivaban, de la *Psicopatología de la vida cotidiana*

Con todo, ese título no parece que encaje plenamente con lo que, de primera intención, cabría considerar como un dibujo "gongorino" según el habitual propósito, en casos análogos, de alguna clase de adecuación del homenajeante a los temas, formas o estilo proverbiales del homenajeado En ello se diferencia Dalí de otros colaboradores del número de *Litoral*, especialemnte de Bergamín, Guillén, Alberti, Prados e Hinojosa, quienes ya parecían querer



El dibujo del Museo de Arte Moderno de Nueva York 1927

gongorizar desde antes de aquel número dedicado al autor de las *Soledades* Todo lo más, el dibujo de Dalí tiene un aire críptico que, hasta cierto punto, podría homologarse con la pretendida oscuridad gongorina Pero, a poco que se considere, no es sólo con dificultades de lectura con lo que ante él nos tropezamos

En Góngora se nos podrá hacer arduo, en un primer momento, descubrir el verdadero sentido del verso o la estrofa porque nos perdamos en algun trastrueque sintáctico o compositivo de los elementos que los integran, cosa a la que no estamos habituados, pero esos elementos —ave, Sol, agua, nube, encina— son objetiva y perfectamente reconocibles En el dibujo de Dalí, en cambio, no se nos brinda posibilidad alguna de recomponer la ilación natural a que, como espectadores, aspiramos de los elementos de que consta, porque éstos son irreconocibles en lo que, al pronto y ya de por sí, se presenta en ellos como amorfo o residual, como propiamente *descompuesto*, en el sentido de descomposición orgánica Lo contrario, pues, de lo gongorino, que consiste, justamente, en la primacía concedida a la composición Una primacía, incluso, desmesurada, hasta el punto de que cabría decir que el arte de Góngora —del Góngora, claro está, de las *Soledades*— lo es, sobre todo, por un exceso o abuso de composición

En el dibujo de Dalí no parece existir nada "objetivo", nada que tenga, como en Góngora, entidad y consistencia de por sí, cabalmente definidas en sus

objetos con esa especie de sosegada claridad indiferente a cuanto no sea ella misma, en que se diría que están inmersos los que se encuentra ahí, fuera de nosotros, y que son las que más nos permiten comprenderlos y comprendernos en nuestro deambular por el espacio que con ellos compartimos En el dibujo de Dalí, por el contrario, una irrespirable sobrecarga subjetiva parece esforzarse en invadirlo todo ¡Qué lejos está el Dalí inmediatamente anterior, el cantado por el Lorca, entonces más gongorino —es decir, más remedador e intérprete de cubistizantes estructuras compositivas—, de la "Oda didáctica a Salvador Dalí" —después, ya lo sabemos, suprimiría el adjetivo—, en la que hizo aparecer al joven pintor hermanado con el hombre de "la pura sintáxis del acero", devoto de la regla, el compás y la cinta métrica ("el hombre que mira con el metro amarillo"), mientras "los coleccionistas de mariposas huyen" Nada hay en el dibujo de *Litoral* que pueda recordarnos a aquel Dalí cantado, apenas un año antes, por el poeta granadino En el de ahora, el mencionado subjetivismo anula y hace imposible cualquier relación espacial, por lo que será inútil que el espectador intente dar por sí solo la clave que le permita descifrar el enjambre de rayas, trazos, puntos y quizá signos que tiene ante sí

¿Se tratará —cabe preguntarse— de un dibujo automático, que no responda a una intencionalidad previa, un dibujo como los que por entonces habían entrado ya en la panoplia de recursos de los surrealistas, quienes en cualquier caso, a lo más que con ellos aspiraban era a concitar alguna posible manifestación del "azar objetivo", la provocación del cual, como oscuro destino latente, constituía otro de los recursos de aquella misma panoplia? Así pudiera, al pronto, parecer, pero ello sería dejarse engañar por las apariencias, como se engañó quien, al reproducir el dibujo antes citado que pertenece al Museo de Arte Moderno de Nueva York, le puso, precisamente, el título de *Dessin automatique* (1) La semejanza —más de "clima" o de "atmosfera" que de formulaciones gráficas, aunque no dejen de existir conexiones en tal sentido— entre el dibujo de *Litoral* y el del museo neoyorquino, confiere gran interés al comentario hecho por el pintor a propósito del último y que en el catálogo de la Retrospectiva del Centro Pompidou se resume como sigue

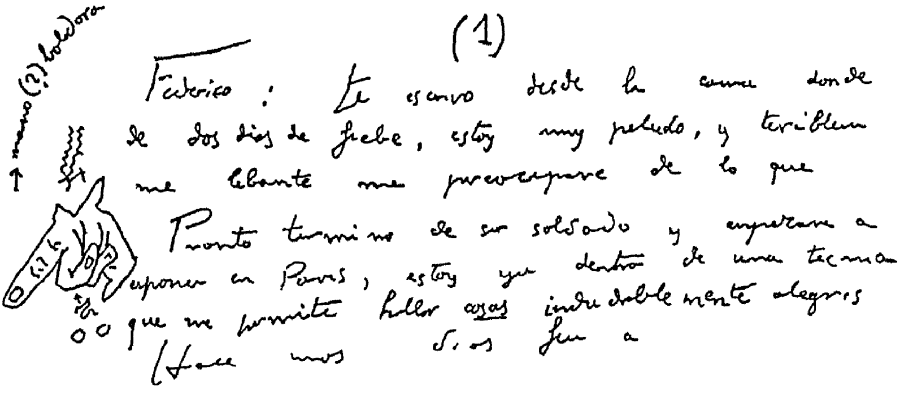
> "El dibujo representa dos desnudos tendidos en la playa Pertenece al mismo tipo que el de la pintura *Mujer desnuda sentada en un sillón* Es, según cree, un dibujo muy importante porque prefigura la iconografía de toda su obra posterior Toda su *cosmogonía* ya está presente en él El dedo/forma fálica, las moscas, las formas viscosas como medusas, los elementos biológicos, toda suerte de elementos blandos y plegable"
>
> "Dalí considera que el dibujo, en su "deseo de informar", difiere mucho de las obras automáticas y no debería ser denominado así en el sentido del surrealismo Unicamente la caligrafía del dibujo podría ser denominado de tal modo en el sentido surrealista Dice que, en realidad, el dibujo es cubista en cuanto a su punto de partida Todo en él está acotado por una línea flotante, pero en lugar de elementos angulosos, éstos son blandos y plegables" (2)

El resumen de las declaraciones dalinianas que se acaba de leer nos brinda una buena pista —la única que realmente lo es, sin la cual resultaría mucho más difícil y problemático— para la elucidación del dibujo de *Litoral* En el del museo neoyorquino, por de pronto, se nos desvela así la existencia de una intencionalidad "informativa" previa, esto es, de un hilo conductor temático que contrarresta o, mejor anula el mero automatismo que, mimético del practicado en Paris por los surrealistas, pudiera contener Pero, sobre todo, se nos precisa muy concretamente ese mismo hilo temático, remitiéndonos Dalí a ciertos elementos formales o expresivos que, a partir de los dos desnudos en la playa que dice haber querido representar en él, viene a considerar como el código genético de sus obras posteriores Uno de esos elementos, el más fácilmente reconocible, es el dedo/forma fálica que, con su mano correspondiente, vemos aparecer



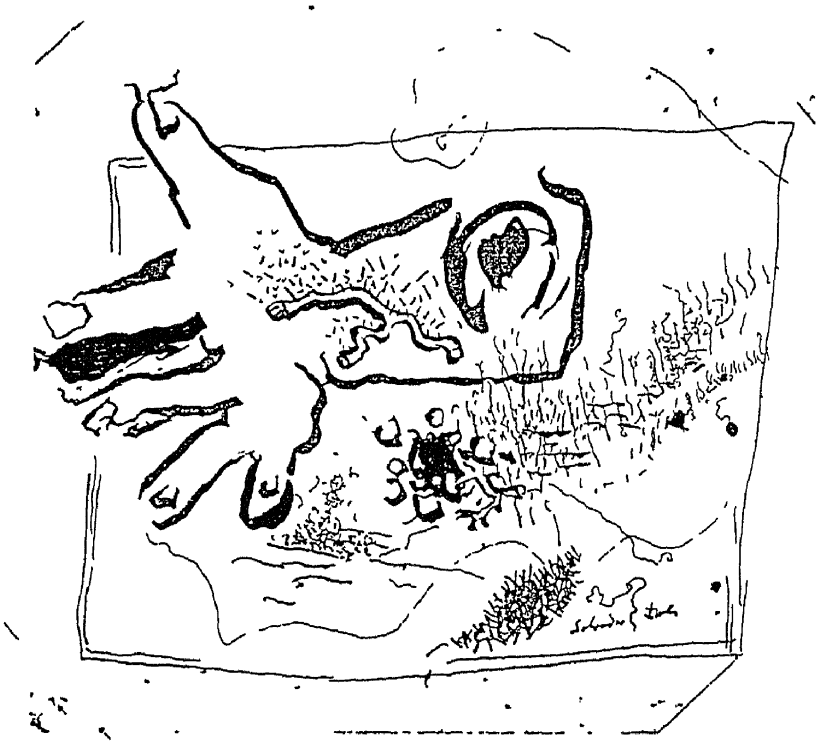
Cenicitas (anteriormente *El nacimiento de Venus y Los esfuerzos estériles) 1927-1928 Museo Español de Arte Contemporaneo, Madrid*

como flotando o volando —Dalí hablaría en algun otro lugar de falos voladores— en diferentes partes de la composición Es la misma mano fálica que vemos en el centro, un poco a la derecha, del cuadro *Cenicitas* (1927, Museo de Arte Contemporaneo, de Madrid) y que veremos reaparecer una vez y otra, más o menos rotundamente, en otros cuadros y dibujos de Dalí, incluso en alguna de sus cartas a García Lorca, como la de enero de 1928 cuyo fragmento inicial se reproduce Descendiente de esa misma mano es la cercenada de un dibujo a tinta, con acompañamiento de hormigueantes pululaciones, que nos conduce a la secuencia de la llena de hormigas que aparece en *Un chien andalou*, el film que poco después realizaría con Buñuel



Fragmento de una carta de Dalí a García Lorca, enero de 1928 Fundación García Lorca, Madrid

No puedo extenderme aquí demasiado sobre este tema, que es uno de los centrales en la iconografía dalinıana Me limitaré, por ello, aconsignar que esa mano fálica desembocará, enriquecida en su significación erótica, en la de un cuadro clave de aquella decisiva etapa, ya a punto de concluir, en la obra del pintor, etapa a la que suelo denominar "época lorquiana", porque a ella corresponden los años de su más estrecha amistad con el poeta Dicho cuadro, al que Dalí le puso muy posteriormente (1970) el título de *Los deseos insatisfechos* en sustitución del que entonces (verano de 1928) le había dado de *Diálogo en la playa*, fue el que suscitó el primero de los escándalos por él provocados el que se produjo cuando lo envió al tercero y último Salón de Otoño (*Saló de Tardor*) celebrado en Barcelona por la Sala Parés, donde fue rechazado por obsceno (3) En este lienzo, la mano en cuestión, que aparece a la izquierda sobre una isleta de arenilla, comporta quizá la primera de sus luego famosas "imágenes dobles", pues con el falo en erección, constituido por el un tanto desaforado dedo meñique (con sus dos acompañantes naturales, formados por los dedos anular y corazón), se conjuga la imagen del sexo femenino, a modo de sanguinolienta herida, resultante del hueco establecido por el dedo índice al curvarse sobre el pulgar en evidente ademán masturbatorio En la parte opuesta del cuadro, a la derecha, algo que se nos presenta como descomunal y sonrosada masa corpórea,

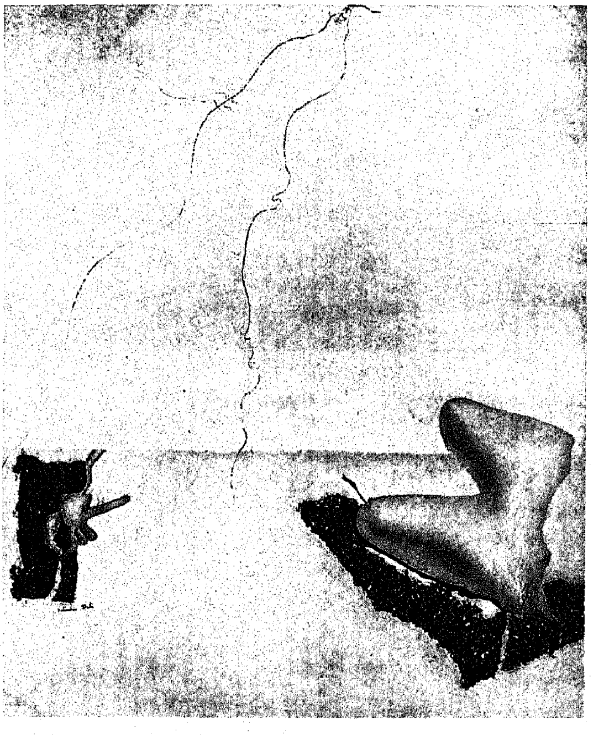


La mano de *Un chien andalou*, 1927

femenina sin duda, da sentido al título —tanto al primitivo de *Diálogo en la playa* como al posterior de *Los deseos insatisfechos*— y, a la par, explica el inmediato porqué del referido ademán ante la imposibilidad de acercamiento que comportan las respectivas insularidades de mano y cuerpo

Aparte de lo que supone este básico tema en el Dalí juvenil —tema sobre el que insistirá posteriormente y que informa su teoría del "cledalismo" erótico, por él desarrollada en su novela *Hidden Faces*, 1944— lo que aquí nos interesa particularmente, poque es lo que nos conduce a la interpretación del dibujo de *Litoral*, es que, a continuación de este cuadro, pintó otro de asunto y características análogos, aunque de formulación un tanto diferente el titulado *Figura masculina y figura femenina en una playa*, con el cual dio Dalí un paso más hacia el reduccionismo o primordialismo formal, inspirado en Miró, de la serie de cuadros que pintó en 1928 y que es la más "abstracta", si cabe llamarla así, de todas las suyas Repárese en este último cuadro y se observará que la isla de la izquierda es, aumentada, la del cuadro anterior, mientras que la mano, que repite también, ha sufrido una transformación se ha reblandecido y como empezado a deshacerse, aunque siguen siendo reconocibles sus dedos —con sus bien dibujadas uñas como los del dibujo del museo de Nueva York—, en la postura de los cuales no es difícil descubrir el mismo ademán que ya hemos visto en

Diálogo en la playa. En el nuevo cuadro, que Dalí expuso en las Galerías Dalmau por los días en que el anterior le fue rechazado en el Salón de Otoño barcelonés, aquella carnosa masa corpórea de la derecha a la que el pintor sin duda quiso representar de modo que resultase tan suculenta como abrumadora, no es exactamente que haya desaparecido, sino que ha quedado reducida a algunos elementos denotadores de su feminidad, los más concretos de los cuales son los dos grandes senos o, más bien, la sombra proyectada por ellos en un día de pleno y excitante sol veraniego, que bien pudo ser el inspirador de la aludida serie de 1928, en buena parte de acusada influencia mironiana. Nos hallamos,



Salvador Dalí: *Diálogo en la playa*. 1928. Óleo sobre cartón, con incorporación de arena y gravilla. Antígua colección particular Lieja (Bélgica)

pues, ante una imagen que parece haber sufrido un cierto proceso de descomposición y que, de algún modo, nos remite, hasta por su propio título de *Figura masculina y figura femenina en una playa*, al dibujo del Museo de Nueva York, del cual, como vimos, afirmó Dalí que representaba "dos desnudos tendidos en la playa". Comoquiera que este dibujo lleva la fecha de un año antes, 1927, lo mismo que el de *Litoral*, no ha de ser aventurado suponer que exista un cierto nexo entre ambos. Y ello, con tanto mayor motivo cuanto que Dalí siempre procedió por series muy reiterativas de unas determinadas formulaciones temáticas que, en su asumida paranoia o en su aceptada y hasta estimulada propensión delirante, forzosamente se le habían de volver obsesivas.



Salvador Dalí Figura masculina y figura femenina en una playa 1928 Oleo con arena y gravilla Foto del antiguo archivo F Serra, Barcelona

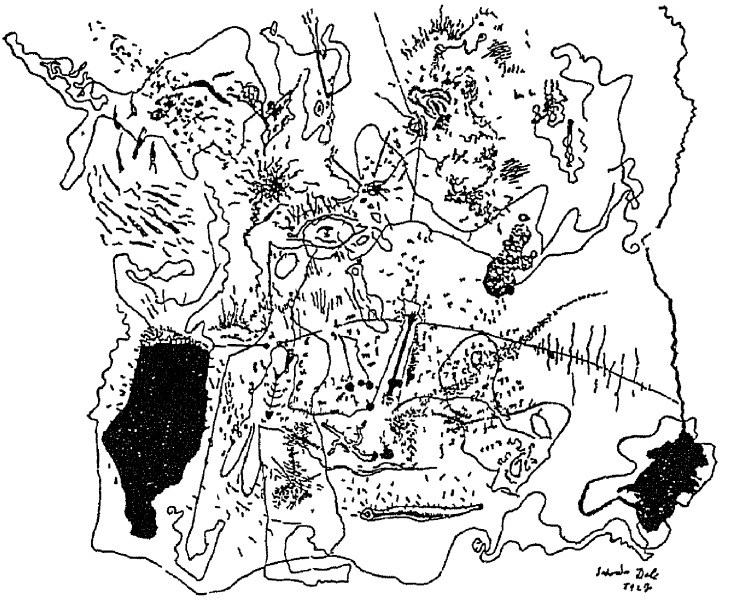
Resulta, sin embargo, que en el dibujo de Nueva York son perfectamente distinguibles al menos tres manos fálicas y un sexo femenino, pero no los dos dibujos desnudos tendidos en la playa Por su parte, en el dibujo de *Litoral* no se aciertan a ver dichas manos y sí, en cambio, en la mitad derecha, un par de varios óvalos concéntricos en torno a los pezones correspondientes, con otros rasgos próximos que asimismo pudieran "informar" acerca de un torso femenino (¿No representará el otro gran óvalo, también formado por curvas concéntricas y de mayor tamaño, que se halla debajo de los anteriores, el vientre o parte inferior de dicho torso?) Lo que acaso ocurra es que, tanto en un dibujo como en el otro, asistamos a una transcripción gráfica del tropo que, en retórica, recibe el nombre de sinécdoque, aquí consistente en tomar la parte por el todo Ello sería evidente en el de Nueva York por la presencia en él, como indicado queda, de uno y otro sexo ¿Y en el de *Litoral*? En este último dados los paralelismos —de ejecución, de obsesión temática, etc— entre ambas obras, fácil sería colegir, por ley de simetría incluso, que la parte izquierda corresponde igualmente a la representación masculina Una representación que, en este caso, sólo cabe deducirla de algo que tenga relación con las manos fálicas, tanto del dibujo neoyorkino como, más concretamente, de los posteriores lienzos antes citados, en las que Dalí plasmó, en la doble imagen un tanto irónica o festiva de ambos sexos, el ademán masturbatorio que, caso único en toda la historia de la pintura, constituye el emblema de un autoerotismo que nadie elevó, como Dalí, a la categoría de insistente y, a lo que se ve, irrenunciable

leimotiv de toda su obra (4). ¿Y no serán, aquí, precisamente las diminutas flechas que, nerviosas y veloces, se agitan hacia la izquierda en convulsivos movimientos envolventes las que, a su vez, simbolicen, también por sinécdoque del referido ademán, la relación del no visible desnudo masculino con el desnudo femenino, éste sí visible, en parte al menos?.

Si esta hipótesis resultara, como supongo, viable, no sólo tendríamos resuelto, en cuanto a su información iconográfica, el problema que plantea el dibujo de Dalí en *Litoral*, sino que nos permitiría situarlo debidamente —y, con ello, añadirle una importante matización tanto formal como expresiva— dentro de la serie que engloba a toda la por mí denominada "época lorquiana" del pintor, en la cual cabría decir, empleando una socorrida locución actual, como ya apunté, que se encuentra el verdadero código genético de su obra posterior. Dicha época va desde la primavera de 1927 —en coincidencia con el inicio de la segunda y última estancia de García Lorca en Figueras y Cadaqués— hasta finales del año siguiente, cuando Dalí se estaba preparando a dar el salto a París, donde se reuniría con Luís Buñuel para ultimar el rodaje de *Un chien Andalou*. Este último puede servirnos como tope cronológico de la "época lorquiana", propiamente dicha, de Dalí, aunque sus efectos o consecuencias se prolongarán directamente hasta *El juego lúgubre* y *El gran masturbador*, lienzos cuya ejecución coincide con la presencia de Gala en su vida, bien que, aun así, dichos efectos reapareceran con intermitencia a lo largo de toda la obra del pintor a través de imágenes y metáforas plásticas que hunden sus raíces en aquella época.



La miel es más dulce que la sangre (originalmente *Bosque de aparatos* 1927. El cuadro hoy desaparecido, perteneció a la colección de Coco Chanel, París.



El dibujo de la revista *Emporion* La Bisbal (gerona 3-6-1928)

Pero si de la misma puede considerarse *Un chien Andalou* el hito final, ¿cúal pudo ser el del inicio de ella, entendida como época estrictamente pictórica —según el empleo de la palabra "época" en la historiografía artística— que, como tal, empezó en 1927, cuatro años después de haberse conocido ambos amigos en la Residencia de Estudiantes, cuando Federico regresó a ella una vez concluída su licenciatura en Granada?

Para mí es evidente que esa "época lorquiana" de Dalí se inició con dos de sus cuadros juveniles más famosos, *La miel es más dulce que la sangre* y *Cenicitas*, el primero, que fue de madame Chanel, desaparecido hace tiempo, y el segundo hoy en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid (5) Incluso tenemos de ambos una especie de certificado de nacimiento, con las firmas del autor y los dos testigos presenciales más implicados en la titulación de dichas obras me refiero a la tarjeta postal que, a mediados de julio de 1927, Salvador Dalí, Federico García Lorca y Lidia (ésta bajo los nombres de Teresa y La Bien Plantada) le enviaron desde Cadaqués a Sebastián Gasch (6) En ella, Dalí le decía a su amigo y confidente, el citado crítico barcelonés, que estaba preparando "una larga carta hablándote de mi *Bosque de aparatos* y de *El nacimiento de Venus*, que ya están empezados" Sabemos que estos títulos —reemplazados después por los de *La miel es más dulce que la sangre*, el primero, y *Los esfuerzos estériles* (posteriormente, *Cenicitas*), el segundo— se debieron, en todo o en parte, al propio Federico, quien durante todo el mes de julio de aquel año pudo asistir en Cadaqués a la ejecución de ambas obras De la admiración y el entusiasmo del poeta por ellas, singularmente por *Bosque de aparatos* (su título posterior de

La miel es más dulce que la sangre se debe a una frase de Lidia, la famosa pescadora cadaquesense), tenemos el testimonio de R Descharnes, según el cual, Dalí, cuando estaba pintando en 1960 el cuadro *Cielo hiperxiológico*, le dijo que pensaba dedicárselo a García Lorca —combinando en la dedicatoria los apellidos de éste con el nombre de Gala, de modo que se leyera *Galcia Larca*— porque tenía la misma estructura compositiva que el que había pintado veintitrés años antes y porque Federico le pidió entonces que le hiciera una réplica del mismo y que se la dedicara "Pon en el cuadro mi nombre —aseguró que le había escrito el poeta en una de sus cartas— para que éste sirva de algo en el mundo" (7)

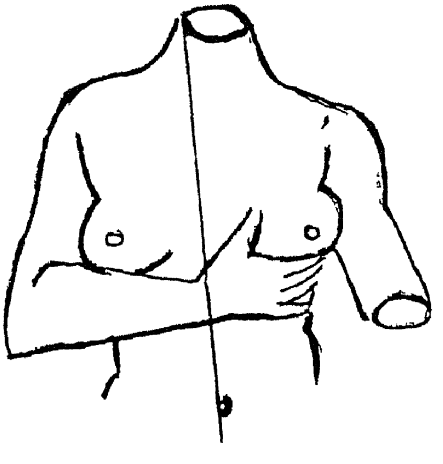
No parece, sin embargo, que Dalí llegara a pintar aquella réplica para su amigo, e ignoro si cumplió su propósito de dedicarle, transcurridos más de cinco lustros, su *Cielo hiperxiológico*, pero me parece sumamente indicativo del posible contenido latente del primero el hecho de que entre las cartas de Dalí a García Lorca que se conservan en los archivos de la Fundación que en Madrid lleva el nombre del último se encuentre la fotografía de un fragmento del primero de los cuadros citados justamente de aquel en que, según mi interpretación, aparecen las cabezas de Dalí, arriba, y Lorca, abajo, asociadas con el desnudo femenino tendido entre ellos en el suelo y cercenadas sus cinco extremidades, pese a la sugestiva e indolente pose de tal figura, probablemente la de alguna de las bañistas que el joven pintor podía contemplar al pie mismo de la ventana de su estudio en la playa del Llané, de Cadaqués (8), como igualmente significativo, en cuanto a *Cielo hiperxiológico*, resulta el mero propósito de entrelazar en su dedicatoria las sílabas de los nombres de García Lorca y de Gala, como si aquel contenido latente del primero de dichos cuadros no pudiera menos sino evocarle, en la "persistencia de su memoria", algo sumamente crítico que ella, Gala, había acudido providencialmente a resolverle en uno de los momentos cruciales de su existencia

Relacionado con el citado *Bosque de aparatos* existe un dibujo muy poco conocido, cuyo paradero ignoro y que no creo se haya vuelto a reproducir desde que se publicó por primera vez en el único número que conozco de una efímera revista bajoampurdanesa, *Emporión*, de La Bisbal, cuya fecha es la de 3-VI-1928 En este dibujo, que forma serie —seguramente se trata del primero de ella— con los aquí comentados de *Litoral* y del Museo de Arte Moderno de Nueva York, junto a diversos elementos sígnicos y caligráficos comunes a los tres, puede verse a manera de croquis o idea inicial de *Bosque de aparatos* el primero de los luego famosos burros podridos que tan importante papel desempeñaran en dicho cuadro como en el de *Cenicitas*, que ejecutó casi simultaneamente Con este nuevo símbolo, unido a las manos fálicas, los sexos y senos femeninos, los enjambres o salpicaduras de puntos, partículas y toda suerte de hormigueantes pululaciones, las manchas viscosas, los miembros amputados, degollaciones, fragmentaciones venosas, etc y siempre el contrapunto, encubierto o visible, de cuerpos femeninos a un tiempo incitantes y monstruosos, bellos o repulsivos, tenemos el repertorio iconográfico esencial de la compleja erótica daliniana O, más bien, de una autoerótica, no exenta de tintes masoquistas, de la que se encuentran insoslayablemente imbuídos su arte y, en cierto modo, su estética, irreversibles ya a partir de la "época lorquiana", que se inicia con los dibujos y pinturas aquí comentados Todos ellos forman un ciclo bien definido, dentro del cual sobresale, entre los primeros, por su finura el que, como homenaje a Góngora, envió a *Litoral*

Y ese ciclo podría ponerse bajo la enseña de *El nacimiento de Venus*, volviendo el cuadro a su título original, pues él és el que nos da la clave de todas las obras mencionadas aquí, las cuales giran en torno a un único tema no el de un nacimiento de la diosa del Amor como recreación formal del mito antíguo, sino el de las complejas resonancias anímicas que aquel nacimiento provocaba en él y su amigo más íntimo en aquellos días de confusas y compartidas interrogaciones acerca de sus apremios eróticos Unas interrogaciones, ciertamente, compartidas, pero que cada uno de ellos se planteaba de un modo diferente, contrario incluso, como parecen denotarlo las respectivas expresiones de los rostros de uno y de otro que Dalí introdujo en la composición de aletargamiento, entre el sueño y la renuncia a ver, en el de Federico, de excitada, inquisitiva y ávida mirada, en el suyo própio (9)

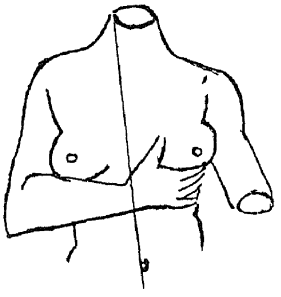


Croquis de la Venus de Botticelli



Cróquis de la Venus de Dalí
en su cuadro *Cenicitas*
(originalmente *El nacimiento de Venus*

NOTAS



1 — Así figura en el último *Dalí*, de R Descharnes (Lausanne, 1984, p 66), a quien, como se verá, desmiente el propio Dalí en la cita que sigue

2 — Extracto de una conversación telefónica con Salvador Dalí Archivos del Museum of Modern Art de Nueva York (15 de marzo, 1974) Reproducido en el catálogo de la Exposición Dalí, Centro Pompidou, París, 1979-1980, p 57

3 — Véase mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, titulado *Salvador Dalí i el Salo de Tardor —Un episodi de la vida artística barcelona*, en el cual trato ampliamente el tema de aquel rechazo

4 — En otro lugar ha señalado algún precedente de estos temas en las letras catalanas contemporáneas, con mención especial a J V Foix, quien ya en 1919 publicó el muy significativo *Capítol II d'una Autobiografia*, en el cual presenta un mecanismo, de inequívoco carácter masturbatorio, que el protagonista utiliza para su 'iniciación en el fornicio" El tema de la obsesión por máquinas y aparatos extraños —generalmente de origen onírico— ya fue estudiado, en relación con el autoerotismo, por Viktor Tausk (1879-1919) el polémico y trágico discípulo de Freud, pero quien lo ha analizado mas a fondo con respecto al arte y la literatura de vanguardia es Michel Carrouges en su admirable *Les machines célibataires*, donde pone el dedo en la llaga de ese mito moderno que, según él, "representa la forma moderna del complejo de Narciso y su gélida accesis" (Véase mi libro *Salvador Dalí, corresponsal de J V Foix* Ed Mediterránea Barcelona, 1986, pp 34 y 35

5 — De ambas obras me ocupé ampliamente en mi libro *La miel es mas dulce que la sangre / Epocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí* (Ed Seix y Barral, Barcelona, 1984), al cual, para no repetirme, remito al lector

6 — Dicha postal se publicó por primera vez en *Federico García Lorca / Cartas a sus amigos*, Ediciones Cobalto, Barcelona, 1950, p 48 Según su destinatario, llevaba el matasellos de 16-VII-27, aunque, por error, el lunes de la fecha aparecio transcrito como agosto en vez de julio

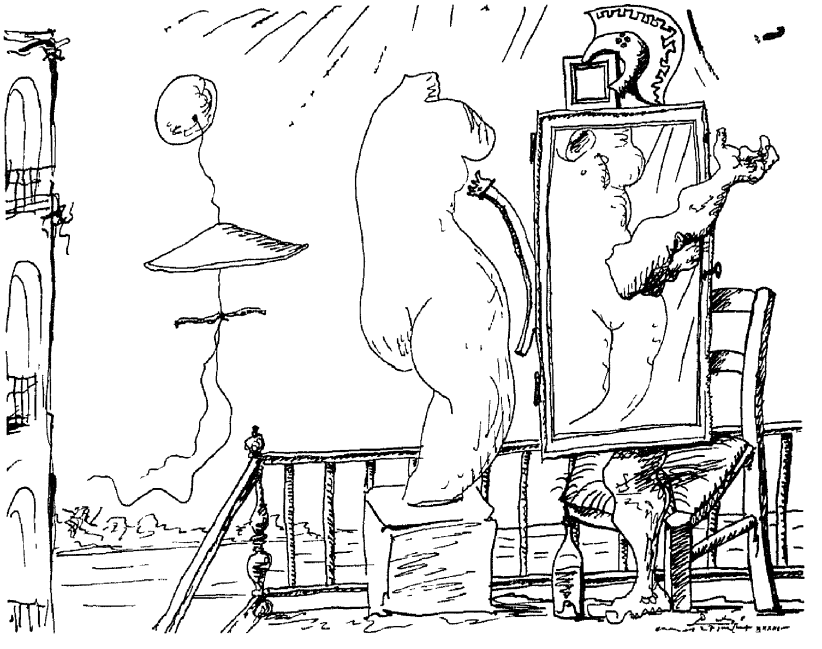
7 — R Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausana, 1962, pp 73-75

8 — La cabeza de Dalí que aparece en este cuadro es ya, en sus caricaturescos rasgos premonitoria del grotesco y flácido perfil del "gran masturbador" contumazmente prodigada por él a lo largo de toda su obra, la de Federico, que en análoga visión escorzada también repitió varias veces en aquellos años, ofrece la peculiaridad, no menos significativa, de que la sombra que proyecta no es la suya, sino la del perfil de Dalí

9 — Debo aclarar que en mi ya citado libro sobre *La miel es mas dulce que la sangres*, la deficiente reproducción de las ilustraciones impide que en la reproducción de *Cenicitas* el lector pueda descubrir la referencia a *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, en la cual se inspiró Dalí para aquella obra suya, toda vez que el grabado correspondiente fue guillotinado en su parte baja por conveniencias de paginación Reproduzco, pues, el mencionado cuadro de Dalí y llamo la atención sobre el yacente y mutilado desnudo femenino que se halla un tanto oculto en el ángulo inferior izquierdo de la composición, pues él es el que constituye la versión dalinana del desnudo botticellesco, la cual aparece invertida como suele ocurrir en casi todos los casos en que Dalí trasladó a la obra definitiva el calco o la copia de algún motivo anterior, tanto propio como ajeno Para facilitar el cotejo acompaño sendos croquis de dichos desnudos El contraste de la clásica belleza de esta figura con la desmusurada carnosidad rosada del disforme desnudo o "espectro de la libido", que flota sobre aquélla entre las cabezas de Lorca y Dalí, nos da la mencionada clave de lo que el primero quiso plasmar, realmente, en esta obra suya

PICASSO Y EL SURREALISMO EN CUESTIÓN

Por Josep Palau i Fabre



Composicion, PICASSO, 1933

Necesitamos precisar de qué surrealismo se trata o, mejor dicho, de qué surrealismo hablamos Es evidente que el surrealismo es una referencia que implica una forma de conocimiento o de percepción que ha existido desde las cavernas Y no es menos cierto que esta manera de ver y concebir, o sus manifestaciones, las hallamos en la obra de Picasso desde sus comienzos Hoy consideramos, como pertenecientes del todo a esta corriente, muchas obras de Bosch o de Brueghel, numerosos cuadros y grabados de Goya, no pocas pinturas de Ensor

Pero no es menos evidente que acostumbramos a designar con el nombre de surrealistas algunas manifestaciones intelectuales, poéticas o plásticas que aparecen principalmente en Francia a partir de 1924, fecha del *Primer Manifiesto del Surrealismo* de André Breton El auge de la cultura francesa, imantada en París, durante los primeros decenios del siglo XX, ha casi monopolizado este título Aún cuando la acepción del vocablo y el alcance de su contenido difieran bastante del que les confirió Apollinaire, el primero en usarlo, en 1918, durante el estreno de Parade precisamente, el Surrealismo como escuela o tendencia concreta del siglo XX está dominado por la concepción y el contenido que les dió André Breton, no en vano llamado el Papa del Surrealismo

Advirtamos, sin embargo, que el Surrealismo de Breton se nos aparece más claramente, cada día, como una irrupción de la irracionalidad en un país y en una cultura que habían entronizado el culto de la razón como diosa casi exclusiva y en una forma casi excluyente

Será con referencia a este Surrealismo histórico que intentaremos situar y definir brevemente el de Picasso El suyo, por no haber él comulgado de una manera tan absoluta y absorbente con los credos de la razón de sus correligionarios franceses, es anterior al Surrealismo histórico, el cual más bien halla en él una muestra anticipada o una confirmación de sus postulados

Un cuadro famoso, hoy en la Tate Gallery de Londres, La danza, de 1923, es reivindicado por Breton como una de las obras que mejor responden a esta nueva dimensión que él reclama para la poesía y para las artes plásticas Pero lo insólito de este cuadro ¿no se halla ya en potencia en *Las señoritas de la calle de Aviñó*, equívocamente bautizado por André Salmón— comprimiendo el nombre— *Les demoiselles d'Avignon*? Creemos que sí En el famoso lienzo son perceptibles el Fauvismo (aún), el Futurismo (ya), el Cubismo (desde luego), así como el Surrealismo, a causa de la actitud y la expresión de las dos mujeres de la derecha Y si Picasso, de los varios caminos que se le ofrecen a partir de este momento, se decide notoriamente por el Cubismo, no por ello abandona del todo las demás posibilidades, no por eso olvida la dimensión surrealista que allí se atisbaba

Dicha dimensión, que puede parecer algo soterrada, pero que puede también rastrearse en sus obras de 1908 a 1913, de una manera muy patente en 1911, con El hombre de la pipa, de Ceret, arrecia bruscamente y se impone en 1914, en el momento de estallar la Primera Guerra Mundial, y aparece como una manifestación del absurdo de la condición humana o el absurdo de la sociedad O sea que el Surrealismo de Picasso es contemporáneo, sino anterior, del Dadaísmo de Tzara, y del mismo modo que el último tiene su cuna en Zurich, aquél la tiene (ahora sí) en Avignon, la Ciudad de los Papas ¿Quién sabe hasta qué punto esta dimensión pontificia, esta dimensión histórico-medioeval de la ciudad de Provenza y el choque brutal con la realidad circundante, con la declaración de guerra y la movilización, no son factores que influyeron en el genio de Picasso, para hacer emerger en él la presencia de lo inesperado y de lo inexplicable?

Una primera reflexión u observación se hace ineludible después de la constatación anterior Si el Dadaísmo es visto y admitido como una destrucción total de los valores humanos propugnados por el occidente europeo, o como una duda total sobre su posible eficacia, y si el Surrealismo es considerado, respecto al Dadaísmo, como un primer paso hacia la construcción o reconstrucción de dichos valores, tendremos que admitir que Picasso, el destructor, comienza construyendo mucho antes que sus conciudadanos europeos, sujeta las riendas cuando para éstos todo parece desmoronarse ¿O tal vez existe un Dadaísmo picassiano oculto, anterior a su Surrealismo, que él ha cebado y guardado sólo para sí? No es imposible, pero únicamente un examen muy atento de su obra nos revelaría la existencia de esta etapa que yo más bien me inclino a considerar subyacente en su niñez y en su adolescencia



PABLO PICASSO.

En Avignon, Picasso, a partir del 1 de agosto de 1914, fecha de la declaración de guerra y de la movilización general, ve, en torno suyo, un ambiente extraño y enrarecido Sus amigos Braque y Derain son movilizados La esposa de Braque, Marcelle, es delatada como espía La espionitis crea un clima inestable y de zozobra, de desconfianza inmediata del hombre por el hombre, que de hermano se ha convertido en enemigo Esta situación es acuciada y aprovechada por el chovinismo, por los patrioteros a ultranza, en un grado que hoy difícilmente advertimos Picasso es extranjero y sabe que ha de guardarse más que nadie contra esta epidemia engendrada por la contienda La salud de su compañera, Eva, es ya muy precaria Creo que es este conjunto de circunstancias las que abren las compuertas de lo insólito y de lo absurdo en la imaginación picassiana y que le impelen a producir un conjunto abundante de obras, dibujos y pinturas, que pueden ser definidas sin reticencias de ninguna especie de surrealistas ¡En 1914! O sea que cuando Breton lanza su *Primer Manifiesto del Surrealismo*, Picasso hace ya por lo menos diez años que le ha precedido Y cuando, a partir de esta fecha y durante los primeros años 30, Breton le pide que se incorpore al Movimiento Surrealista, Picasso, sabedor de los límites y de las debilidades humanas, se dejará fotografiar con el grupo e incluso producirá un conjunto de obras que de nuevo pueden ser calificadas de surrealistas Este segundo surrealimo de Picasso quizá sea todavía más evidente o más aparente que el primero, pero su raíz se me antoja menos trágica, menos involuntaria en todo caso Yo creo que este segundo surrealismo de Picasso nos muestra, como pocas veces nos es dado comprobarlo, una de sus facetas humanas más sobresalientes Picasso fue siempre un hombre complaciente, que se identifica con el prójimo, que se identifica con los demás artistas, y de la misma manera que desde su niñez o desde su mocedad mimetiza con todos y cada uno de los artistas que admira o que le atraen, porque esa es la mejor manera de comprenderles, pues es comprenderles desde dentro, en este momento se compenetra con Breton y con los postulados del grupo surrealista (menos, lo he hecho obsevar en otra ocasión, con el de la violencia) ¿De qué le habría servido aguir que él ya había producido obras en el mismo sentido que las que propugnan sus compañeros, que se consideran más revolucionarios que nadie? Picasso está demasiado seguro de sí mismo para reclamar esta prioridad, sabe que la historia pondrá las cosas en su debido lugar

Algunas de las obras que él creó en Aviñón en 1914 merecen tanto el epíteto de surrealistas como lo puedan merecer las más destacadas de Max Ernst, de Miró, de Dalí o de Tanguy Las dimensiones insólitas o inospechadas de las personas se le hacen patentes, *reales*, hasta el punto de poder dibujarlas o pintarlas Pero Picasso no fue nunca un adepto incondicional del surrealismo ortodoxo porque seguramente veía en él, o en alguno de sus acólitos, una parte de juego que le repugnaba, que no le interesaba Picasso fue, en todo caso, un Profeta del Surrealismo

RADIOGRAFIA DE *EL PÚBLICO*

Por Ricardo Gullón



Dibujo de FEDERICO GARCÍA LORCA

Examinar un drama del que no se conoce sino un borrador acaso incompleto, no revisado por el autor, puede parecer y ser una temeridad, pero, en el caso presente, necesaria e inevitable Federico García Lorca escribió *El público* en 1930, probablemente en La Habana y Madrid A su muerte, 1936, dejó dos ejemplares del texto completo corregidos y puestos a máquina y el mencionado borrador, éste en manos de su amigo Rafael Martínez Nadal Uno de los ejemplares de la versión final fue destruido durante la guerra civil y del otro no se tienen noticias Por el momento (un largo momento de medio siglo) solamente se dispone del borrador confiado a Martínez Nadal

La primera lectura del drama, o al menos la primera de que tengo noticia, tuvo lugar en La Habana, posiblemente a poco de concluirse la escritura A Marcelle Auclair debemos la información "Fue en casa de los Loynaz donde leyó Lorca *El público* Dulce María Loynaz, poetisa, es hoy una señora reticente, salvo cuando habla de esta obra 'Un horror —dice—, absurda y escandalosa Federico me regaló el manuscrito y yo lo rompí y tiré al cesto de los papeles" (1)

Una cuestión se plantea por sí misma ¿Qué manuscrito recibió Dulce María si el entregado a Nadal es el que preparó su autor utilizando papel del Hotel La Unión, de la capital cubana? ¿Acaso ya, en momento tan temprano, existía una copia y esa fue la regalada a la poetisa? La fecha de conclusión del drama aparece muy clara en el autógrafo Sábado 22 de agosto de 1930, y Lorca regresó a España en junio

Sabemos de otras lecturas en casa de Carlos Morla Lynch, ¿finales del 30, 1931? Según Martínez Nadal, al concluir la lectura "se produjo un silencio que no lo motivaba honda impresión sino desorientación o sorpresa 'Estupendo', dijo alguien, 'pero irrepresentable' Y otro, más sincero 'Yo, la verdad, confieso que no he entendido nada'" (2)

Marcelle Auclair amplía estos detalles y ayuda a fijar la fecha de la lectura, al poco tiempo de llegar Lorca a Madrid leyó una primera versión a Carlos Morla, su mujer Bebé y Martínez Nadal Según la escritora francesa el efecto fue desfavorecedor, Rafael tenía un recuerdo poco grato de aquella tarde, Carlos y Bebé, desconcertados por los primeros párrafos e incómodos ante la violencia y la declarada homosexualidad de la obra, dejaron que Federico la leyera sin decir palabra Cuando terminó, Bebé casi lloraba, no de emoción sino de consternación

"Federico —le dijo—, me imagino que no pensarás poner en escena esta obra No se puede Aparte del escándalo no es representable" (3) Lorca calló

Saliendo de la casa, le dijo a Martínez Nadal "No se ha enterado de nada o se han asustado, y lo comprendo La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo, ya lo verás" (4)

Dos de los siete cuadros integrantes del drama, aparecieron en el nº 3 de la revista *Los cuatro vientos*, Madrid, junio 1933 y ésta fue para muchos (entre los cuales me cuento) la primera noticia que tuvieron (que tuvimos) de *El público* Poco o nada entendí de aquellas páginas, que hubieron de esperar más de treinta años para encontrar un primer comentarista, y eso en Estados Unidos (5)

Mediado julio de 1936, poco antes de marchar a Granada, leyó Federico la versión definitiva del drama en el restaurante Buenavista a varios amigos, Martínez Nadal tuvo en sus manos el texto y observó que "las cuartillas estaban escritas a mano y con bastantes correcciones" (6)

La publicación por él en 1970 de *El Público Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, (7) iluminó la cuestión Si no el manuscrito, (la familia del poeta todavía confiaba en encontrar una de las versiones completas y revisadas), dada una descripción rigurosa de su forma y contenido, señalando las dificultades de transcripción y ordenación del material Aunque no con absoluta seguridad, podía aceptarse el hecho de que los "veinte cuadros y un asesinato" indicados por Lorca quedaran en seis, los cinco del borrador conservado y otro, que el transcriptor considera perdido (8) Ni del texto que pudiéramos llamar intermedio, leído en la casa de los Morla, ni del último que se tiene noticia, leído en el restaurante Buenavista, ha vuelto a saberse nada

Tuve la fortuna de hallarme en Austin, Texas, cuando invitado por el Departamento de Español y Portugués visitó Martínez Nadal la Universidad para

dar una lectura (fragmentaria y en inglés) sobre *El público* Los alumnos del Departamento de Drama y Ballet cooperaron decisivamente al éxito de la representación, efectuada en un escenario circular Desde un punto de la circunferencia leía su texto el conferenciante mientras los actores ilustraban en el escenario lo traducido o descrito por él Mímica y danza sirvieron bien al poeta la gracia en los movimientos, la alada coreografía delicadamente bordada por los jóvenes se grabó con fuerza en mi memoria

A casi veinticinco años de distancia, las imágenes de entonces siguen animadas en el recuerdo, más vivas que las palabras La "representación" superaba a la lectura, a lo leído, pero desvirtuaba el texto Cuando más tarde tuve ocasión de leerlo y releerlo esta impresión cristalizó y se fortaleció lo visto en Texas era más que una ilustración tenía vida propia y el encanto de la música sin palabras

Ignoro si tal impresión la produjo igualmente la representación en el "taller" de *The Place*, Londres, 1972, de una coreografía de "Ruina romana" Representación dirigida por Jacinta Castillejo, en que música, danza y poesía, complementarias, trataron de poner en claro el propósito del poeta (9)

Por fin en 1973 Martínez Nadal publicó el manuscrito de *El público*, tan celosamente conservado durante cerca de cuatro décadas, acompañándolo de una transcripción y una "versión depurada" del texto (10) Transcripción y versión depurada fueron reimpresas por la editorial Seix y Barral, de Barcelona, según indico en la nota 6

No pude asistir al "estreno mundial" del drama en la Universidad de Puerto Rico, febrero 1978, bajo la dirección de Victoria Espinosa, y desconozco los cambios introducidos por ella "ha alterado el orden, fraccionando el cuadro sexto e incorporando estas escenas en el desarrollo de la obra", dice José M Lacomba (11) Hay algo que me intriga el comentarista habla de "cálida y entusiasta acogida y reacción del público" que, según dice, "se identificó como tal y al final de la obra rompió la barrera del arco proscénico [] invadiendo el escenario y uniéndose a los actores" (12) El diagnóstico del suceso podría fundarse en la magia del nombre, en el trabajo de la directora y de los actores y en el nuevo tipo de espectadores Un análisis comparativo entre tiempo de escritura y tiempo de representación ilustraría la idea lorquiana respecto a cuándo su drama podría ser aceptado, superado "las imposibilidades" advertidas en 1936, pero tal análisis no tiene cabida en este trabajo

Los dramas irrepresentables no carecen de antecedentes en la obra anterior de Lorca, pero ellos, y lo mismo cabe afirmar de *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*, con quienes enlazan literal y no sólo literariamente (quiero decir que, además de analogías de estilo, comparten imágenes y modos de adjetivación), corresponden a un cambio de perspectiva en la creatividad del poeta

Alejado de Madrid y de España, alejado de los corifeos que le acompañaban desde la mañana hasta la noche y trasplantado a un medio extraño en todo, el cambio de ambiente produjo un cambio de contexto y un lirismo de dirección más secreta La escena entre el Niño y la Gata, en *Así que pasen cinco años*, es un ejemplo de penetración poética en las veladuras más delicadas de la vida y de la muerte

Ese alejamiento de lo consabido y habitual, sea lo que fuere la crisis personal del hombre (faltan datos concretos para documentarla), la crisis artística del poeta está bien probada por sus cuatro libros de América Si el deseo de renovación se traslucía ya en algún texto anterior, aquí salta a la vista en la invención y en la verbalización Puedo admitir que las personas de Mosquito, "personaje misterioso", en la Advertencia inicial de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* se refieren a un teatro en libertad semejante al postulado en *El público*, pero la dirección aquí seguida es muy diferente, con la diferencia que va de la farsa guiñolesca al misterio

En esta pieza los personajes, lejos de ser "fotográficos", captados en un instante y en él inmovilizados, con reducidas posibilidades de alteración —"conductas" previsibles, pues—, en cada escena, en cada momento, sirven una determinada función El espectador debe descubrir cuál es, aceptando en principio la propuesta del director, transmitida por los actores, o rechazándola en beneficio de su propia versión de lo representado De la realidad miméticamente transmitida —caso de Galdós, de Benavente— se pasó en *Así que pasen cinco años* y *El público* a una realidad de otro orden, a una realidad profunda a la cual Valle-Inclán llegó por vía expresionista y Lorca por la fragmentación y condensación onírica del incidente Si pensamos esos dramas como "misterios", tal calificación ha de tenerse presente al escuchar ciertos silencios que muy adrede se dejan oír en ellos Será mejor atenerse a la ley del texto y aceptar la elemental paradoja de que ciertas situaciones y ciertos pasajes pueden resultar más significativos si una capa de niebla los rodea

Puede el silencio imponer una recepción que lo cargue de sentido, no tanto una lectura o una audición "entre líneas", como una atribución de valor a lo ya oído en relación con lo después callado ¿Por qué llora el niño fuera de escena?, ¿el Emperador le acosa?, ¿le ha violado, como muestra de su poder? ¿violación-sinécdoque del poder?

Personajes-símbolos, los actantes de los dramas imposibles serán comprendidos a partir de su función simbólica Veamos algunos ejemplos no es difícil ver a Elena como emblema de la belleza y a Julieta del amor, y aún —en contexto— el sangrante pez luna del cuadro final con el Hombre 1°, pero ¿quiénes son los Caballos blancos que tan cortésmente son introducidos a la presencia del Director, anunciados por el Criado como "el Público"? Al comienzo parecen solicitantes de una renovación que son incapaces de articular, más concretamente exigida por los Hombres barbados

Cuando en el cuadro tercero asedian a Julieta, su función primera se ha disipado La desean carnalmente, y su rijosidad les acerca a los miembros del público, pero no al que pide renovación sino al interesado por los mismo de siempre acostarse con la hermana Este cambio y su huida final, cuando la revolución llega, no responden al sistema general de metamorfosis rector del drama siendo los mismos, abandonan —¡como tantos!— la renovación por la acomodación

Caso distinto al del Caballo negro, adscrito al mundo del mito, representante de la dimensión atónita del espacio dramático Procedente del reino de Hades, de las profundidades a que en la representación se pretende llegar, actúa como velador del misterio y, más en concreto, como guardián de Julieta, figura de ese reino que no puede ser violado por los adscritos a otros territorios

Interviene cuando es necesaria, aparta a Julieta del Hombre 2º, la tiende en el sepulcro y la devuelve al sueño eterno, con la vaga insinuación de un mañana que nunca llegará a ser hoy

Calificada la obra de difícil, imposible e irrepresentable tanto por Lorca como por los amigos a quienes se la leyó, el lector actual no puede negar lo apropiado de tales calificativos, aunque, como es mi caso, crea explicables sus dificultades (o gran parte de ellas) y posible la representación, con las cautelas y limitaciones impuestas por lo provisional de la versión disponible

No es fácil aclarar con exactitud lo que representan la Figura de pámpanos y la Figura de cascabeles que en el cuadro segundo, "Ruina romana", se aúnan en lucha hermosa Pueden ser reminiscencia jungiana del *animus* y el *anima*, los opuestos complementarios, pugnantes por ser el uno, el elegido por el poderoso, por el Emperador, cuya violencia acaba de manifestarse en la violación (¿) y muerte del niño Lleva puestos los guantes negros de la muerte, debajo los guantes rojos del crimen cubriendo las manos blancas de la estatua

La Figura de pámpanos —alusión al vino, a la embriaguez— es el Hombre 1º, Gonzalo, el que se cree sin máscara, y la Figura de cascabeles —tintineo sin estridencia, asociado a ligereza, suavidad— es el Director, aquel actúa primero como dominador, habla enérgico, mas cuando el tierno y débil replica "más fuerte", empieza a ceder Las acotaciones (perspectiva autorial) registran las alternancias propias de una escena de amor

Otra dificultad, que sólo a medias me creo capaz de resolver, se encuentra en la breve escena (dos hojas del autógrafo) dedicada al "pastor bobo" ¿Quién es tal personaje? El bobo, en el sentido de inocente, es el custodio de las máscaras ("el pastor bobo guarda las caretas") y las hace expresarse dócilmente ("balan", como ovejas) Su inocencia misma garantiza la naturalidad, casi diríamos la pureza de las transfiguraciones que —por implicación, se indica— ocurren en intervención ajena al desarrollo del fenómeno en sí

Recurriendo a la intertextualidad es posible dilucidar algunos puntos, por ejemplo, la simbología de la "cara blanca, lisa y comba como un huevo de aveztruz" del personaje Traje de pijama [80] Ya el niño de "Vuelta de paseo" *(Poeta en Nueva York)* tenía "el blanco rostro de huevo" y en la "Oda al Santísimo Sacramento del altar" el rostro de la noche era blanco "Nube noche sin rostro", como en *El público* es el caso, significando personalidad vacante, inexpresiva para siempre —y por eso la figura se golpea "incesantemente" el rostro "con las manos"— La idea del yo perdido abruma al Traje, al que fue y yo no es ni enigma siquiera símbolo del vacío o vaciado al que quedó reducido el ente (13)

Pues los trajes de que se desprenden los personajes siguen viviendo y representando, siguen presentes en el escenario con función reducida al gesto, a dar testimonio de que conservan un resto de conciencia Como el que ayer fuimos y abandonamos, el yo pasado tiene una cierta vida, y una cierta capacidad de obsesión (14)

La actividad crítica de Martínez Vidal, Gwyne Edwards, Mildred Adams, Marie Laffranque, Carlos Feal, André Belamich, y antes Wilma Newberry, entre otros, ha servido para despejar algunas incógnitas Situar el drama en relación con el supertexto lorquiano es un acierto (15) la conexión con *Así que pasen cinco años, Poeta en Nueva York, Tierra y cielo* y otras páginas, no puede, no

debe negarse Miguel García Posada y Mario Hernández vienen aquí en nuestra ayuda

Si paralelamente a la escritura de estos libros trabajaba Lorca en otras direcciones, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, se impone constatar la coexistencia de dos estilos, no del todo divergentes, pero sí distintos (16) No hay por qué negar cruces y analogías entre estos y aquellos, pero sería injusto no reconocer sus diferencias Valle-Inclán cambió cuando cambió su estilo y pasó del idealismo romántico a la revulsión esperpéntica, Lorca, tan próximo a Don Ramón, no varió como él, sino que lo simbólico-realista se mantuvo, codo a codo, con las fantasías que traen los sueños

Coincidencias temáticas son visibles (amor, muerte, por ejemplo) aquí y allá, pero si unir es uno de los movimientos de la operación crítica, separar es su natural complementario en quien se proponga distinguir El tema de *El público* es el amor, sí, pero en conjunción con la dialéctica Autor-Público Dos enfrentamientos coincidentes en tiempo y espacio, siendo el primero razón de ser del segundo

Esto observado añadiré que el tema es la clave del descifrado No siempre será así, pero en este caso lo es el espectador es llamado a presenciar un drama insólito y a participar en la representación de otro Me parece que Lorca pensó en el espectador como una unidad cuyos condicionamientos morales, intelectuales y sociales los contradecía un texto que necesariamente convertía la representación en reto

Dije "amor" y debí añadir "oscuro" Y esta oscuridad se transmite al texto, mediador e instrumento a la vez mediador entre Autor y Espectador e instrumento del desafío Lo personal fue decisivo en la elección del tema el poeta homosexual obligado a silenciar su ser genuino y a vivir bajo una máscara que lo falsea, decide alzar su caso de lo particular a lo general y atacar para defenderse de ahí su provocación y su choque con el Público, en quien se agrupan las unidades receptoras

Se levanta el telón y en su cuarto está sentado el Director Más que el personaje sorprenderá el decorado, especialmente el hecho de que las ventanas sean radiografías El espectador avisado las supondrá símbolo de algo, pero en ese momento no sabrá de qué Cuando la representación prosiga y el sentido del drama vaya aclarándose como penetración en el fondo de seres y situaciones, se entenderá el significado de esas ventanas que no dan al exterior sino al interior de las almas

Un breve diálogo entre el Director y el Criado abre la obra, y la cerrará luego

> "Criado Señor
> Director Qué
> Criado Ahí está el público
> Director Que pase "

¿Quién entra, respondiendo a la indicación del Director? Cuatro caballos blancos que en las primeras intervenciones, luego tachadas por Lorca, profieren palabras de un peculiar lenguaje equino "Ja guaá maa taá", y cosas así Pronto advirtió el autor la imposibilidad de seguir, y los caballos pasarán de lo inarticulado al sonido de sus trompetas en que piden la renovación del teatro que el Director no quiere aceptar En esta primera escena son expulsados y sus

pretensiones de acercamiento rechazadas

Por segunda vez el Criado anuncia al público Entran tres hombres barbados vestidos de frac En su diálogo con el Director el subtema de las equivalencias, inequívocamente referido al amor, señala lo que en verdad es esencial El Hombre 1º, clave de la obra, pronuncia en ese momento palabras que resumen su sentido "Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra "Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa" [12] El sentimiento no depende del objeto y, más allá, traslúcese la idea de la personalidad como fachada, revestimiento, máscara cualquier cosa en apariencia, nada en verdad

Gonzalo, el impulsor de las metamorfosis (acaso el productor), es el único que no tiene —o no cree tener— máscara y resultará finalmente quien afirme la realidad de una sustancia que salvaría si alguien escuchara Desde su exilio, en Hendaya, Unamuno clamaba "la existencia es una locura y el que existe, el que está fuera de sí, el que se da, el que trasciende, está loco" (17)

Cuando, enseguida, el espectador oye al personaje asegurar que el teatro perecerá "por la cobardía de todos", se pregunta quién es quien así habla y declara que habrá de darse "un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena", quién es el dispuesto a sacrificarse para sacar a la luz lo escondido

Ni la sustancia del ser es inequívoca, ni hay fronteras en el amor Si esto fuera una tesis, el alegato encaminado a probarla no podría llevar consigo mayor fuerza que la observable en ulteriores secuencias Si el argumento de la obra no fuere tan difícil de precisar, y la obra misma tan "abrupta, impenetrable, que parece desorientar adrede" (18), lo que acabo de indicar saltaría a la vista y al oído del espectador Tal como está, y tal como la vemos, la representación de *El público* ha de entenderse como un ataque a los valores sociales vigentes en el tiempo de la escritura y como proclamación del derecho a decir lo indecible Hacía falta un oído excepcional para recoger lo tan oscuramente dicho, y se explica que la profesora Newberry relacionara los pronunciamientos del drama con las ideas de Ortega en *La deshumanización del arte*, especialmente en lo relativo a que "el contenido ideológico del arte nuevo se aleja demasiado de la mayoría de la gente para que pueda entenderlo" Así fue, pero en el caso bajo examen han de precisarse dos puntos 1 lo distancian del público, primero y sobre todo, la forma y la expresión, 2 eliminadas esas barreras, "la ideología" no presenta dificultades de comprensión, sí, en la anteguerra, actitudes mayoritarias de rechazo

La significación cabal del drama no se conseguirá si no se reconoce la provocación junto al experimento Y si para averiguar hasta dónde llega éste es suficiente la versión Nadal, para fijar el alcance de aquella necesitaríamos disponer del texto de 1936, revisado y corregido por el autor

Los caballos blancos ponen en palabras el significado de lo que se está representando En la escena del cuadro sin numerar, 3º en *Autógrafos*, el Caballo primero exclama "¡Amar!", respondiendo a lo que acaba de decir Julieta "Yo lo que quiero es amar" Si entonces suena como en eco, pronto se manifiestar como encarnación del deseo que quiere hacer suya a la muchacha y la invita a que monte en su grupa para llevarla a lo oscuro [68]

Escena muy acabada y desde luego cargada de lirismo Insiste el Caballo

1° en solicitar a Julieta "Amor Amar Amor", pasando de la prosa al verso, con incursiones en lo popular y en lo mítico (Hasta Garcilaso se daba de alta en una línea, tachada en el autógrafo [64]) La aparición del Caballo Negro viene a recordar a Julieta y a sus solicitantes que pertenecen a mundos diferentes "tierra de asfodelos y [] tierra de semillas", separando a los muertos de los vivos [66] No es necesario examinar el significado del obvio simbolismo de los colores, pero sí mencionar que el Caballo blanco 1° lleva en la mano una espada, símbolo fálico, y el negro una rueda, emblema del tiempo

"Aparecen los tres caballos blancos, traen largos bastones de laca negra", y su presencia y su voz acompañan la solicitud de amor del primero con variantes sobre el tema "Amor Amor Amor" expresivamente acompañado por los golpes de sus bastones "Hemos de pasar por tu vientre para encontrar la resurrección de los caballos", "Queremos acostarnos" [68 y 70] Cuando Julieta declara que "Ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros" [70], otra vez su velador, el Caballo negro, la incita a dormir

A la entrada del Hombre 1° y del Director de escena con su segunda máscara, la de arlequín blanco, el Caballo blanco 1° les anuncia la inauguración (por ellos) del nuevo teatro, opuesto al superficial practicado con tanto éxito por el Director, contra el cual ya oímos en el cuadro 1° pronunciarse con energía al Hombre 1°

Vuelvo a Unamuno y a su concepción de los ex-yos futuros, yos posibles de que el ser va desprendiéndose según avanza hacia el yo presente con quien se identifica Don Miguel, como don Quijote, sabía quién era y quién quería ser Lorca, menos seguro de sí mismo, o seguro de otra manera (¿seguro *en* su inseguridad?) imaginaba al hombre sometido a incesantes metamorfosis que podemos ver como equivalencias

Estas metamorfosis, cambios de máscara, se producen en el primer cuadro cuando los personajes pasan detrás del biombo y salen otros de como entraron Em el supertexto de la literatura española contemporánea es lícito y conveniente relacionar el fenómeno con el esperpento valleinclanesco Si Valle envió los héroes clásicos al Callejón del Gato para desmitificarlos y presentarlos en la verdad que historia y leyenda negaban, el Hombre 1° lorquiano al forzar a los personajes a pasar tras el biombo revelador les priva del yo aparencial que era su escudo y su instrumento (el Director "encerró una liebre que era un prodigio de velocidad en una pequeña cartera de libros" [18-20] o sea, sacrificó a lo literario el libre movimiento de la vida) Espejos cóncavos y biombo sirven un mismo fin de revelación y verdad, con la particularidad de que en *El público* la máscara puede volver ocasionalmente al rostro abandonado

El Director se muda en arlequín, luego ("Ruina romana") en Figura de cascabeles, luego en bailarina que de Guillermina se afirma en la Dominga de los negritos (versión actualizada de la Dominga de Rubén Darío) El Hombre 1°, "Gonzalo", no disimula sus concomitancias con el autor implícito Actúa como Figura de pámpanos a la que se abraza el Emperador romano y en el cuadro penúltimo figura como sucedáneo de Cristo, o del actor que hace de Cristo, duplicación, eco e inversión de la figura evangélica Es como si el agonizante pasara tras el biombo y reapareciera, agonizando asimismo, convertido en el Hombre cuya forma aceptara para el sacrificio (y, claro está, para su vida terrenal)

Recuérdese lo que el Hombre 1° dijo al Director sobre Romeo y Julieta al comienzo del drama y escuchemos lo que más que mediado éste, oímos al Estudiante 2°, ajustándose al sistema de ecos que rige la obra "Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa" [98] A las objeciones del Estudiante 4° replica "Es cuestión de forma, de máscara Un gato puede ser una rana y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos" Es una cadena metafórica, pero también una teoría de las revelaciones sugeridas por la imagen, coincidiendo con lo dicho por Sklovski, con esta diferencia en Lorca no es en el plano real sino en el imaginario donde la verdad reside

Esta verdad la expone el Estudiante 4° "Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince" [110], y más adelante, al Estudiante 5° "¿Pero no te has dado cuenta de que la Julieta que estaba en el sepulcro era un joven disfrazado, un truco del director de escena y que la verdad era que Julieta estaba amordazada, debajo de los asientos?" [114] Verdad primero, truco-mentira dos páginas después, ¿a qué atenerse? Desde su perspectiva decidirá el espectador si le alegra, como al Estudiante 5°, la sustitución o si la considera un mero procedimiento para observar sus reacciones

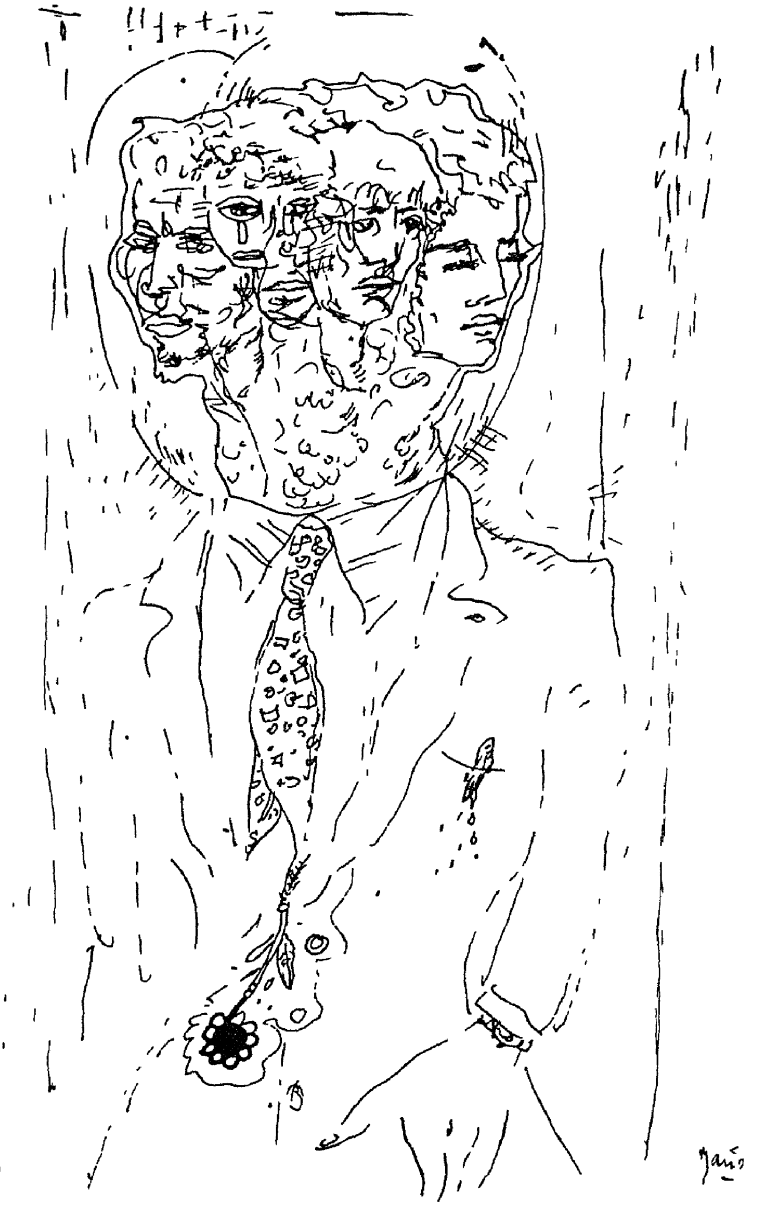
Fue el Hombre 1° quien reprochó al Director que quiera "engañarnos para que todo sea igual" [18] e hizo traer al escenario el biombo de las transformaciones, y él es el convocado para las afirmaciones más crudas Al comienzo del cuadro sin numerar, 3°, explicita su sentir del modo más descarnado "Pero el ano es el castigo del hombre, es el fracaso del hombre, es su verguenza y su muerte" [50] ¿Qué dolor se expresa aquí?

Oímos en la voz del Hombre 1° resonancias de Lorca y de otras, predecesoras (*Corydon*, de André Gide), coetáneas (*La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre), continuadoras (confesiones de Luis Cernuda, dramas de Jean Genet) y ello facilita la tarea de situar y asimilar el texto Ténganse presentes las palabras finales del Hombre 1° antes de morir (crucificado sin cruz o, signo transparente, con una cama por cruz) como respuesta al "¡Alegría!" de los estudiantes tras repetir como un eco la "Agonía" del Desnudo rojo y de declarar la total soledad del hombre, pronuncia por última vez el nombre del Director —de su amor— "(con voz débil) ¡Enrique!, ¡Enrique!", y muere

A la luz de la cadena metonímica, Hombre 1°-Desnudo rojo-Cristo, hace sentido lo que en el cuadro tercero dijo el Hombre 2° "Quédate Gonzalo y permite que te lave los pies" Desecho el significado —no inaceptable— de la frase como inversión funcional del incidente evangélico del lavatorio a los pobres, por parecerme más precisa la alusión a María Magdalena lavando y ungiendo los pies de Jesús, acto premonitorio

Enfrentándose con los caballos blancos, les acusa de no querer el teatro bajo la arena y de temer a la verdad y al público Es entonces cuando confiesa que ama al Director Al declarar el abandono de la máscara escuchamos en su voz la del Autor implícito y su desafío a que todos sigan su ejemplo

Cuando Federico García Lorca, entrevista en *La libertad*, de Madrid, 24 de diciembre, 1930, declaraba que *El público* era "drama profundo, profundísimo", no exageraba Su tema incesante, el del Amor, se presenta aquí en una forma enunciativa apasionante y la radiografía alcanza honduras antes no calada por él ni, según creo, por ninguno de los dramaturgos que le precedieron o le



Dibujo de DARÍO CARMONA

acompañaron No aceptaba límites ni limitaciones a su propósito de presentar las cosas sin máscara, "quitando la barricadas" que mantienen al público a distancia

Las "barricadas", expresión del Director, pertenecen al vocabulario de las revoluciones y una revolución, además de la artística (el profesor de retórica es la primera víctima, la verdadera Julieta es asesinada cuando la descubren bajo un asiento), ocurre al final del drama Del escenario lateral, situado fuera de su mirada, recibirá el espectador noticias a través de quienes transmigran desde allí al escenario que está contemplando, cambiando su condición de público por la de actores (caso de los Estudiantes y, en menor grado, de las Damas, imperturbables y estúpidas, que no se enteran de nada)

Esto nos lleva a señalar la peculiaridad del espacio dramático, había de ser y es teatral unos asientos para los asistentes a la representación y el escenario en que el drama acontece A medida que la acción adelanta el espacio se enriquece —o se complica, dependiendo del punto de vista— con un complemento marginal, teatro al fondo del teatro, con actores de quienes se habla y con personajes que cuentan lo allí acontecido, "la revolución", comedia que convirtió al público en partícipe subversivo de la representación (19)

Asistimos a la del drama nuevo y oímos lo sucedido en el drama tradicional —atenuado su tradicionalismo por la sustitución de Julieta por un joven— Dualidad y simultaneidad que en los dos últimos cuadros opera sobre un espectador ya sacado de sus casillas por lo contemplado en los anteriores

No hay duda en cuanto al tiempo del espectador el que dura la representación es el de su existencia y funcionamiento como tal espectador ("como público") No encuentro indicaciones seguras respecto al tiempo que transcurre "dentro" del drama, es decir, el que pasa desde la primera escena a la última, pero considero posible señalar la duración del "argumento" en pocas horas, las que van desde el primer anuncio del Criado hasta el que, con voz apagada, hace al final

Durante el tiempo en que el espectador desempeña su función, ¿a qué distancia se encuentra del drama que está contemplando? El cuidadoso análisis de la profesora Newberry (obra citada en nota 4) es sugerente pero no convincente Por lo pronto, el público del teatro lateral anula la distancia al pasar de neutral a beligerante y de espectatorial a actancial

Si distancia consiste en liberar emocionalmente al espectador para facilitarle el examen frío y desapasionado del objeto artístico —y de sus propuestas— es dudoso que el concepto pueda aplicarse a *El público* Argumento y modalidades expresivas, difíciles de asimilar, establecerían en su momento la distancia del enigma no resuelto Ahora bien, no es al auditorio cerrado de 1936 al que se dirigía Lorca, sino al más abierto y receptivo de "veinte años después" y a quienes en el momento de la escritura fueran capaces de entenderle, aún si reaccionaban negativamente (como los Morla tras la lectura en su casa)

Esta reacción negativa, tormentosa incluso, la buscaba el autor palabra y gesto, exaltación de la homosexualidad, daban por supuesto un rechazo tras del cual, tras el improperio y el ataque, podrían las mentes abrirse a realidades que están ahí, sepultadas pero palpitantes, a realidades que el teatro bajo la arena reactiva

Desde mi perspectiva, asistir a la representación de *El público* es mucho más que un ejercicio intelectual El autor convoca al hombre y lo convierte en el espectador implícito que el drama requiere para ser como aquel se propuso que fuera Si desempeña su parte correctamente, si participa según de él se espera, al espectador podrá llamársele de muchas maneras curioso, sorprendido, extrañado, ¿distanciado?, pero no indiferente

Al levantarse el telón del Cuadro 5º se presenta al público del teatro no visible "se oye una salva de aplausos" y en seguida algunos miembros de ese público entran en escena e informan de lo que está ocurriendo Los estudiantes hablan de gente armada en la callejuela, y uno de ellos es quien dice "La primera bomba de la revolución barrió la cabeza del profesor de Retórica" En el escenario dialogan el Desnudo rojo y el trivial Enfermero-verdugo (recuérdese a Hannah Arendt a propósito de "la banalidad del mal" en el mundo contemporáneo) cuando aparecen los estudiantes, y más tarde las damas "vestidas de noche" Ni unos ni otras pertenecen al mismo mundo que el Desnudo y quienes le acompañan, pero el vínculo entre ellos se establece cuando hablan de los Caballos, escapados con el Director de escena

El Muchacho 1º (entiéndase el Estudiante 1º) declara a las damas "El público quiere que el poeta sea arrastrado por los caballos" [92], concretando así la respuesta del receptor al inventor y a la invención Evidentemente este público nada tiene en común con los revolucionarios que lanzaron la bomba contra el profesor, ni con las Damas que consideran "delicioso" el drama

Doble trastorno, pues el producido por el tumulto y el causado por la revolución El espectador capta mezcladas referencias a los dos, y aún de lo que acaso sean escenas del drama sespiriano ("del teatro llegan murmullos y ruido de espadas", [94]) La causa del tumulto y el alzamiento contra el poeta no está clara un estudiante lo atribuye a que "Romeo y Julieta se amaban de verdad", otro a "todo lo contrario El tumulto empezó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca" [96] ¿Es la verdad o la ficción, sentirse forzado a reconocer lo que prefería ignorar o saberse engañado, la causa de la protesta?

El público, no *ese* público del otro lado, sino el asistente a la representación final, el leyente en la mayoría de los casos, es llamado a resolver la contradicción o a aceptarla según se presenta, como expresión de opiniones divergentes que sus titulares tienen perfecto derecho a sostener desde sus puntos de vista ¿Será mera opinión del Estudiante primero o indicación del Autor implícito, y tras él del Autor a secas, la afirmación de que "El público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio" [98] Aseveraciones así refuerzan el argumento de Wilma Newberry respecto a la distancia entre poeta y público, taanto más cuanto después se oye decir al mismo Estudiante "Un espectador no debe formar nunca parte del drama" [110]

Personaje y argumento —creo yo— no coinciden El espectador o, cuando menos, el espectador de los años treinta, primer destinatario del drama, era provocado en puntos muy sensibles Los Estudiantes quieren destruirlo todo "Los tejados y las familias", quemar "el libro donde los sacerdotes dicen la misa" [116], es decir, acabar con los puntales del orden, y hacer la revolución echar las maromas a las rocas, a los baluartes más sólidos de ese orden, "para parirlas y que salga un volcán" [118]

Todo esto se dice en presencia del Desnudo rojo, inadvertida por los Estudiantes y por las Damas hasta, quizá, el final del Cuadro en que una de ellas al oír las últimas palabras del Hombre 1° (que ha sustituido al Desnudo rojo) pregunta "¿Qué ha sido eso?" Pero en ningún momento los procedentes del teatro lateral tienen conciencia de la que está sucediendo en el escenario principal, invisible acaso para ellos

La atención del espectador pasa sin dificultad de una acción a la otra, dócil a la trama aun si reacio a la propuesta El Director entiende que lo ha forzado a la aceptación de un teatro que "sale de las humedades confinadas" En el último Cuadro, el sexto, le dice al Prestidigitador "Yo hice el túnel para apoderarnos de los trajes, y a través de ellos haber enseñado el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción" [130] El forzador es el poeta y el arte su instrumento y, a la vez, el ámbito de su ejercicio Si en el escenario lateral triunfa la revolución, no puede decirse que haya sido derrotado el poeta que, bajo mano, avivó la hoguera Y en el escenario visible la palabra "agonía" del moribundo encuentra su réplica en la repetida "¡alegría!" de los jóvenes

El propósito último del drama, según el drama mismo la da a entender, se esclarece en este diálogo tardío entre Prestidigitador y Director Pregunta aquél " ¿quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama?" y contesta éste "Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse viendo por sus propios ojos que la ley es un marco que se disuelve en la más pequeña gota de sangre [] Aquí está usted pisando en teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes (llora) " [134 y 136]

Tremendas palabras en que es posible escuchar algo semejante a una premonición El poeta-vate, bien lo sabemos, vaticina, siente antes que los demás, aunque quizá borrosamente, lo lejano que se acerca, el futuro que va a hacerse presente, y ese presentimiento, traducido por el lector-espectador le estremece Eugenio F Granell, crítico con sensibilidad de artista, sintió ese presentimiento en otros textos, y lo dijo (20) Y la *Comedia sin título* (publicada primero en el *Bulletine Hispanique* por Marie Laffranque, y luego en volúmen) va aún más allá en el augurio según Margarita Xirgu, en testimonio recogido por Laffranque "En el segundo acto agonizaba el poeta" (21), un poeta cuyas palabras, según consta en su "sermón" inicial y en su diálogo con los espectadores, expone ideas coincidentes con las del autor de la pieza

Entra la Muerte en el drama Otra de la grandes obsesiones de Lorca La Muerte en forma de Prestidigitador, que por oficio hace desaparecer los objetos, y las personas Cubre con su capa a la Señora (la madre del Hombre 1°) y ésta se evapora, el Criado elimina, a su vez, el Traje de arlequín (una de las máscaras desechadas por el Director) Un leve airecillo, el del gran abanico blanco del Prestidigitador, penetra la escena El frío hace desfallecer al Director y a su Criado se repite el breve diálogo del comienzo, pero esta vez nadie entra "Todo el ángulo izquierdo de la decoración se parte y aparece un cielo de nubes largas, vivamente iluminado, y una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados"

Guantes que pudieran ser emblemas de los figurantes desaparecidos Vestidos de etiqueta, al Prestidigitador —frac, capa blanca de raso, sombrero de copa— le faltan los guantes para completar su atavío, y ahí están, sinécdoques de quienes ya pasaron a su territorio Se apagan las voces, pero no los ecos que "fuera", más allá, lejos y por implicación más y más lejos, más y más débiles, inaudibles pero perceptibles en las resonancias de la recepción, vibran mientras "empiezan a caer copos de nieve "

Si el drama es oscuro, su oscuridad deslumbra Como en textos coetáneos de Lorca, inexcusablemente asociados con éste, se exponen hechos que, leídos en los propios términos del texto, son verdad, aunque no lo sean para el tipo de espectador representado por "las Damas", ni los acepte como tales un público que los resiente —hasta el punto de experimentarlos como una tentativa de castración

Obra en que la fantasía predomina y rige concepción y expresión La riqueza imaginativa vertida en unas situaciones singulares y en un sistema verbal excitante, es rigurosamente encauzada por la "lógica poética" de que Lorca decía (1928) en carta a Sebastián Gasch (22) Cuando Gwynne Edwards afirma que "a diferencia de los sueños, posee la lógica y la coherencia de unas ideas en proceso de constante elaboración" (23), apunta —en el final de la oración— a algo muy interesante *El público*, como los poemas de Nueva York, conservan algo de la sustancia —menos depurada— que obras escritas en otro "estilo" —*La casa de Bernarda, Gacela y Casidas* — Al tratarse de un primer borrador, como lo es la versión de 1930, la falta de depuración puede y en parte debe atribuirse a esta condición textual, pero hay algo más, y lo prueban los dos cuadros publicados en *Los cuatro vientos* ("Ruina romana" y "Cuadro quinto"), sin duda revisados por el autor, que no por eso dejan de adscribirse a un momento de significativa renovación que alcanzaba tanto a las ideas, según indicó Edwards, como a la forma

Filiar este drama recurriendo a ismos del momento es más que un error, es una negación de la originalidad de Federico García Lorca y de la fusión de personalismo y didactismo que se da en la obra En cambio, el examen de las relaciones intertextuales, especialmente las que se refieren a Shakespeare, muestra cuán delicadas son las bases culturales en que se afirma *El público* Martínez Nadal ha estudiado la cuestión con meticulosidad y competencia, más tal vez cabría añadir algo a su versión del cuadro sin número, en concreto a la cita de Shakespeare que Lorca no llegó a precisar (casi al final del cuadro)

"En el hueco dejado por el autor puso el editor en boca del Hombre 3° la traducción de casi dos versos de *Romeo y Julieta* (escena 5ª del acto 3°), en mi opinión los pertinentes Dado el contexto, me pregunto si a esas líneas no convendría anteponer el comienzo del parlamento de Romeo, poco más de otra línea, que precede a las seleccionadas por Nadal La razón es ésta allí, enlazando con lo que acaba de decir para retener a su amante, Julieta habla del ruiseñor ("Belive me, love, it was the nightingale"), Romeo blandamente la contradice "It was the lark, the herald of the morn / No nightingale"

Conviene retener el comienzo del breve pasaje por la mención del ruiseñor, pájaro de la noche, cuyo canto señala un momento de posible dilatación del amor todavía queda tiempo antes de que la luz del alba imponga la separación de los enamorados Y la Julieta de Lorca, exaltada ("temblando", reza la

acotación), exclama "El ruiseñor Dios mío! El ruiseñor" [82] inmediatamente antes de que el Caballo negro —color de lo fúnebre— la coja "rápidamente" y "la tienda en el sepulcro" El Hombre 3º llora a su lado y la pide "Amor mío vuelve!" [82], en situación no muy diferente a la de Romeo en la escena 3ª del acto 5º ("I love thee better than myself") antes de envenenarse en la cripta donde yace su amada

No, no se omita la mención del ruiseñor La proclividad lorquiana hacia los símbolos, tan visible hasta en los decorados, en los trajes y en las situaciones, le fue inclinando cada vez más a un modo personal de representación que para ser correctamente dilucidado requiere conocimiento de la obra total del poeta El pajarillo dulcísimo es una excepción, y no ya por su procedencia chespiriana, sino por la larga tradición poética que durante siglos escuchó en su canto la voz del amor, cuando no lo vió —Filomela— como el amor mismo

Y en el trance de la invención, junto al amor, como desembocadura natural de los ríos que son las vidas, manriqueñas siempre, la muerte Ya dije del final del drama en la versión que conocemos Anticipándolo, Amor y Muerte rigen el Cuadro sin número, como rigieron la vida del autor, tan cruelmente cortada por aquella incivil contienda que él presintió como inevitable y que ahora, a medio siglo de distancia, nos parece, sobre monstruosa, inútil



Portada realizada por F García Lorca para el número tres de Litoral, *marzo 1927*

NOTAS

1 — Marcelle Auclair *Enfances et mort de García Lorca*, Seuil, Paris, 1968, p 455
2 — Rafael Martínez Nadal *"El público" Amor y muerte en la obra de F G L*, 2ª edicion, Joaquín Mortiz, Méjico, 1974, p 17
3 — Marcelle Auclair Obra citada
4 — Martínez Nadal Obra citada, p 17
5 — Wilma Newberry "Aesthetic Distance in *El público*", *Hispanic Review*, XXXVII 1969
6 — Martinez Nadal Obra y página citada en nota 2
7 — The Dolphin Books, Cº Ltd , Oxford, 1970
8 — Aunque el autógrafo no lo autoriza y, en apariencia, el texto no presenta solución de continuidad, en la página 58 (ed Dolphin Books) hay un cambio de escena que tal vez abriera otro cuadro, el cuarto, o "perdido" Sólo el hallazgo de una de las copias revisadas podria decirnos con certeza si la hipótesis tiene fundamento
9 — Federico García Lorca *El público y Comedia sin título*, Seix y Barral, Barcelona, 1978, nota de R M N , p 269
10 — Federico García Lorca *Autografos, II El público* The Dolphin Books, Oxford, 1976 De este volumen tomo las citas del drama, las cifras entre paréntesis corresponden a las páginas del autógrafo Quiero dejar constancia de la deuda contraída con Martinez Nadal, su transcripcion del manuscrito me ayudó a resolver algunos problemas de lectura
11 — José M Lacomba *"El publico*, de García Lorca Estreno mundial", *Sin nombre*, vol , p 77
12 — *Ibidem*, p 78
13 — En "El Lorca póstumo *El público y Comedia sin titulo*", Carlos Feal relaciona el Traje con el poema "Fábula y rueda de los tres amigos" (*Poeta en Nueva York*), del que cita estos versos

Tres
y dos
y uno
Los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna

y concluye "A la blancura del huevo, símbolo de anonimia o disolución de la personalidad, corresponde al otro extremo la multiplicación de rostros (o de trajes, en *El público*") (*Anales de la Literatura española contemporánea*, vol 6, p 181)
14 — Respecto a los objetos y específicamente los trajes conviene leer las observaciones de Francisco García Lorca sobre la importancia de lo concreto en la poesía y en el teatro de su hermano, con especial referencia al tema del traje (*Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p 327)
15 — Wilma Newberry artículo citado, p 286
16 — Véase André Belamich *"El público* y *La casa de Bernalda Alba*, polos opuestos en la dramaturgia lorquiana", en Ricardo Doménech, ed *"La casa de Bernalda Alba" y el teatro de Lorca*, Cátedra, Madrid, 1985
17 — *Cómo se hace una novela*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p 117
18 — André Belamich artículo y obra citada, p 79
19 — "Que es la Revolución una comedia/ que el soñar ha inventado contra el tedio" (Unamuno *De Fuerteventura a París*, soneto 78) Otra concordancia en Valle-Inclán El Director equipara la revolución a "soltar los leones" (126), y en el prólogo a *Tirano Banderas* dice un personaje "Con solamente otro compañero dispuesto, revoluciono la feria Vuelco la barraca de las fieras y abro las jaulas"
20 — Eugenio F Granell Estudio preliminar a *Asi que pasen cinco años*, Taurus, Madrid, 1976, p 31
21 — Federico García Lorca *El público y Comedia sin título*, Seix y Barral, Barcelona, 1971, p 287
22 — F G L *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1969, p 1654
23 — Gwynne Edwards *El teatro de F G L* , Gredos, Madrid, 1980, p 108



Fotograma de *Le chien andalu*, de Luís Buñuel y Salvador Dalí.

CINE SURREALISTA ESPAÑOL LA BÚSQUEDA DE UNA CONCRECIÓN

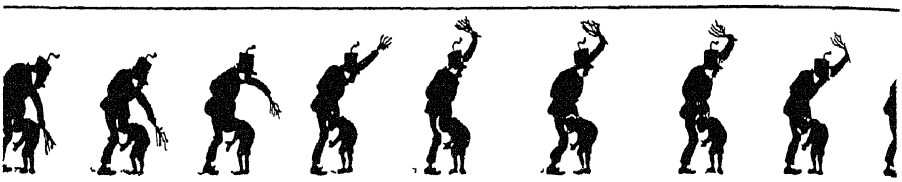
Por Agustín Sanchez Vidal



Salvador Dalí pagina de un guion inedito de principios de los años 30

Hablar de cine surrealista es de por sí un equívoco Ado Kyrou soslayó hábilmente la cuestión en un libro ya clásico que tituló *Le surréalisme au cinéma* (1), nominación bajo la cual quedaba en completa libertad para urdir todo tipo de subjetivismos

Subjetivismos muy enjundiosos y atractivos, eso sí insectos, monstruos, pesadillas, espectros y fantasmas, documentales de hiperrealista surrealismo, variopintos especímenes de *amour fou* (dirigido a muy oscuros abjetos del deseo gorilas, artefactos, fetichismos varios), delirantes cabriolas mediante la truca por el mundo de los dibujos animados, ficciones científicas y otros delirios de la mecánica, terrorismos diversos ejercidos dentro o al margen de la industria (del dadaísmo a los Hermanos Marx), caprichosas estructuras a la mayor gloria de las



corcheas (Busby Berkeley, para entendernos), el erotismo y sus ambiguos flecos sadomasoquistas (Marlene, la Garbo, Mae West, Louise Brooks), el cine negro y sus cenagosos mitos, la Revolución y otros Potemkins con su propuesta de cambiar el mundo e incluso quizá la vida misma , etc , etc

Mirando con buenos y aplicados ojos, el cine rezuma surrealismo por doquier Ya decía André Breton en *Comme dans un bois* "Es en el cine donde se celebra el único misterio absolutamente moderno" Para añadir en otro momento "El cine no sólo nos representa a seres de carne y hueso, sino a los sueños de estos seres convertidos en carne y hueso En este sentido el cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el presente, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente"

De ahí que la propuesta de Kyrou haya creado escuela, como fácilmente se deduce revisando una achimatación de la misma al contexto italiano, el opúsculo *Il surrealismo e il cinema* (2), cuyo índice reza así "1 — I precursori Méliès, i serials, i grandi comici del muto, l'espressionismo tedesco/ 2 — Dada al cinema/ 3 — I classici del cinema surrealista/ 4 — Luis Buñuel film messicani, spagnoli, francesi/ 5 — Il surrealismo *istintivo* di Jean Cocteau/ 6 — Film hollywoodiani degli anni '20-'30 amati dai surrealisti l'oriente favoloso, le grande dive, l'horror, i film comici/ 7 — Il surrealismo e l'avangardia cinematografica degli anni '50-'60"

Tal estado de cosas ha sido muy bien resumido por Emilio Sanz de Soto (3), con este lúcido subrayado a las anteriores afirmaciones de Breton "Estas citas y otras que pudiera traer ahora a colación nos podrían hacer creer que el cine fue uno de los grandes medios de expresión del surrealismo Pero no lo ha sido Lo fue en potencia, no en la realidad Las obras cinematográficas ciertamente surrealistas se cuentan con los dedos de la mano Lo que sí sucede es que existen películas de un surrealismo involuntario Y es esta forma de ser surrealista sin pretenderlo lo que les confiere un encanto especial" Precisando a continuación "Los surrealistas convirtieron el cine en preocupación más que en realizaciones de sus sueños renovadores El único que convirtiera sus sueños en realidades, en cine, fue Luis Buñuel Sin Buñuel no existiría un cine realmente surrealista"

Al aparecer el nombre de Buñuel hemos tocado fondo, ya que su sola personalidad permite hablar de cine surrealista y, por tanto, de un cine surrealista español (también francés, por supuesto) Es más, inmediatamente surgen, al citarle, otros compañeros de fatigas que no fueron ajenos a las inquietudes cinematográficas, a pesar de ser relacionados de forma prioritaria con otras actividades artísticas Tal es el caso de Salvador Dalí, colaborador en los guiones de *Un perro andaluz* y —en menor medida— de *La edad de oro*, pero también de los Hermanos Marx y Hitchcock y autor del guión de *Babaouo* (4) o de Federico



García Lorca, por su proyecto fílmico *Viaje a la Luna* (respuesta, en cierto modo, a *Un perro andaluz*) y su *Paseo de Buster Keaton*, o de Rafael Alberti con sus poemas, tan cinematográficos, dedicados a los grandes cómicos del cine mudo que (suele olvidarse) fueron escritos para ser leídos como presentación de una sesión antológica de los mismos preparada por Buñuel con destino al Cine Club de la *Gaceta Literaria*, Cine Club fundado por Ernesto Giménez Caballero, quien también hizo sus pinitos que él estimó surrealistas, tanto en cine como en literatura Así podríamos continuar con Nemesio Martínez Sobrevila, Ramón Gómez de la Serna, y muchos otros más o menos relacionados cinematográficamente con Buñuel y/o con el surrealismo

Pero vayamos por partes Sobre Buñuel poco se puede añadir a lo ya dicho o, para ser más exactos, se podrían añadir tantas precisiones que no tiene sentido hacerlo aquí, pues desbordaría abusivamente el espacio asignado Quiero decir que nadie discute su legitimidad surrealista y absolutamente toda la crítica le concede de buen grado la primacía —y a menudo la exclusiva— dentro del cine de esa tendencia

Lo que sí suele ser objeto de polémica es la nómina que dentro de su obra responde a tales características, con excepción, claro está, de *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro (1939), concebidas y desarrolladas en el seno, o los aledaños, del movimiento surrealista y reconocidas y aclamadas por el grupo parisino inequívocamente Pero ya Las Hurdes* (1932) plantea problemas, aunque no para los críticos más solventes, que captan la continuidad moral —e incluso estética— entre ambas propuestas De su etapa en Filmófono (1935-1936) es mejor no hablar, pues ni siquiera se acepta su autoría Y luego llega el período "alimenticio" en México, que no es raro ver menospreciado con las consabidas excepciones *Los olvidados* (1950), *El* (1952), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965) En alguna de esta películas se llega a aceptar su carácter surrealista, al menos en parte de sus secuencias Los sueños de *Los olvidados, Subida al cielo* (1951) o *El ángel exterminador* son ejemplos normalmente admitidos (5)

En la segunda etapa francesa (con preferencia respecto a sus dos películas en inglés) no es raro postular una vuelta al surrealismo, que los críticos hispanos suelen estimar como bastante descafeinado en comparación con la fuerza de sus obras mexicanas Pero lo cierto es que el tríptico formado por *La vía láctea* (1969), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y El fantasma de la libertad (1974) resulta inconcebible fuera de un creador bregado en las disciplinas del surrealismo (*Belle de jour* y *Ese oscuro objeto del deseo* son otra cosa)

Queda su filmografía española, *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970) Como en *Las Hurdes*, Buñuel parece hablar en clave realista, haciendo gala del macizo y compacto "realismo" español (el de la picaresca, Goya, La Celestina, Quevedo, etc)



Bien Como decía, todo esto necesitaría infinitas precisiones para arrancar matices nuevos a cuestiones tan manidas en la bibliografía buñuelesca, que (con unas pocas excepciones) ha solido fatigar los mismos lugares comunes con idéntico bagaje Sólo recordaremos el criterio último utilizado en numerosas ocasiones por Buñuel para establecer la especificidad del surrealismo por él suscrito para don Luis se trataba de una opción *moral* Y en nombre de la misma se arremetía contra la ética burguesa Como dijo a propósito de *Le journal d'une femme de chambre* (1964) "La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura, en fin, los llamados pilares de la sociedad"

Para ver las cosas como eran en realidad hacía falta proclamar un ojo nuevo, convulsionar la retina adormecida por los convencionalismos Como escribió Philippe Soupault "El cine es un ojo / sobrehumano, mucho / más rico que la infiel / retina del ojo humano" O como diría Larrea "Todos los disparos
/ centran los blancos concéntricos / en la retina del tambor" Es decir, el inicio de *Un perro andaluz*

Por eso el género "natural", primigenio, de Buñuel fue siempre el documental, una peculiar y personal variante del documental De ahí *Las Hurdes*, los fragmentos documentales de *La edad de oro*, sus trabajos como montador de este tipo de cine en *España leal en armas* y el Museo de Arte Moderno de Nueva York Y de ahí su cine realista y costumbrista en México y, sobre todo, España Por eso afirma de *Subida al cielo* que "está muy cerca del documental" en una carta a José Rubia Barcia en 1952 Y por eso no hay escenas oníricas en *Viridiana* y sólo una recurrente en *Tristana* la tensión costumbrista de sus cintas mexicanas cede, (sin llegar nunca a ese aire abstracto de sus películas francesas más académicas) porque la realidad es suficientemente intensa, los objetos lo bastante concretos como para no permitir ser disueltos por la red encubridora de convencionalismos aceptados (ejemplo el famoso crucifijo-navaja de *Viridiana*)

Hay un documento del propio Buñuel conservado entre sus papeles en el Museo de Arte Moderno de Nueva York que, resumiendo perfectamente esta supuesta paradoja, explica la rotunda concreción aparentemente "realista" de su cine (y que sería extensible con las debidas matizaciones a la pintura de Dalí)

Cuando en 1939 redacta su autobiografía en Los Angeles, el realizador percibe ante él tres hipotéticos caminos 1) el sistema de Hollywood, que le rechaza a él y que él rechaza, 2) las producciones llamadas "independientes", que le parecen una variedad agotada del anterior, 3) el documental, "que es, en



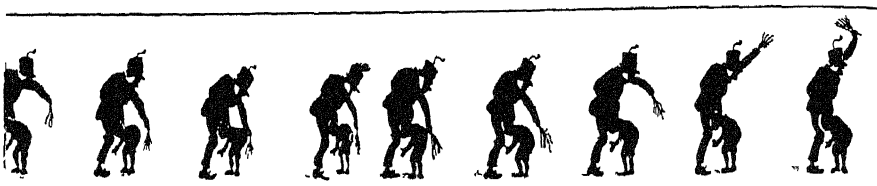
realidad, el sucesor de las mencionadas *producciones independientes*" (opina Buñuel) Dentro de los documentales distingue, a su vez, dos variedades a) los *descriptivos*, "en los cuales el material se limita a la transcripción de un fenómeno natural o social", y b) "otro, mucho menos frecuente, es aquel que, aún siendo descriptivo y objetivo, trata de interpretar la realidad y puede, por esa razón, apelar a las emociones artísticas del espectador y expresar amor, tristeza y humor"

No cuesta demasiado adivinar, tras este retrato, la estela de *Las Hurdes* y el esbozo de *Los olvidados* ni entender por qué Buñuel siempre rechazó el neorrealismo "externo" que eliminaba el misterio y los sueños Pero, siempre original, va más lejos Le interesa especialmente el documental *sicológico* "Me gustaría hacer documentales sicológicos", empieza confesando, aunque matiza que el gran cuidado requerido para llevarlos a la pantalla le retrae hasta tener una fuente de financiación No obstante, se permite poner un ejemplo, titulado *Sicopatología (Psycho-pathology*, el original está redactado por Buñuel en inglés, ya que era una especie de *curriculum vitae* para ingresar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York)

> ***Sicopatología*** *podría ser el título de otro documental cuyo guión necesitaría alguna preparación y estudio, así como la colaboración de un especialista en sicología y siquiatría Se trataría de exponer el origen y desarrollo de diferentes enfermedades sicopáticas La vida del enfermo, su tratamiento, sus delirios El expectador podría ver por sí mismo el mundo en que vive un esquizofrénico, o darse cuenta en qué consiste la interpretación paranoica de la realidad*
>
> *Aunque mis ideas son todavía muy generales en esta materia, intuyo que este tipo de documental, además de su gran interés científico, podría desarrollar en la escena UN NUEVO TIPO DE TERROR o su sinónimo HUMOR y a ratos una extraña poesía, ausente hasta la fecha y producto de esos dos sentimientos*

Estas palabras de Buñuel podían sonar raras en 1939, pero resultan meridianamente claras tras ver *El* o *Ensayo de un crimen*, y muy clarividentes tras película como *Recuerda* (1945, *Spellbound*) o *Psicosis* (1961, *Psycho*) de Hitchcock *El* es, en efecto, el retrato tragicómico de un paranoico, tan logrado que Jacques Lacan lo pasaba a sus alumnos como si se tratara de un documental científico

El cineasta pone otros ejemplos de posibles documentales, como uno sobre *El hombre primitivo* para estudiar su paso de la irracionalidad a la racionalidad, la adquisición del lenguaje, la formación de grupos sociales, etc Puede percibirse, retrospectivamente, el espíritu que anima las secuencias iniciales de *La edad de oro*, y prospectivamente el estudio de "desprogramación" de un hombre

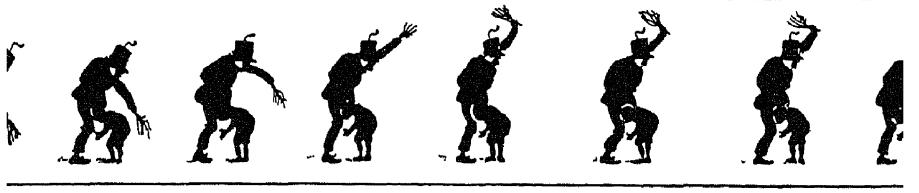


civilizado hasta devolverlo a la naturaleza que llevará a cabo en 1952 con *Robinson Crusoe*, como si la cinta se hubiera pasado hacia atrás Buñuel siempre plantea estos "documentales" como un trabajo de laboratorio, para inyectar savia nueva en el cine comercial, al que luego revertirían estos hallazgos una vez puestos a punto, "como se hace con cualquier producto farmacéutico", aclara gráficamente

Aunque esta base documentalista será matizada posteriormente por otros componentes, hay que insitir en la importancia que llegó a tener para el director aragonés, quien estuvo a punto de ingresar en el noticiario cinematográfico *The March Of Time* en noviembre de 1939, y cuya mejor tarjeta de presentación en EEUU fue durante mucho tiempo *Las Hurdes*, que entusiasmó a Robert Flaherty hasta tal punto que hizo gestiones para que el cineasta aragonés trabajara para Washington y lo mismo debió sucederle a Joris Ivens y Joseph Losey, a quien Iris Barry quiere mostrar *Las Hurdes* en abril de 1940 Por eso algo habrá en casi todas sus películas de ese género *Simón del desierto* viene a ser un documental sobre un anacoreta y *La vía láctea*, un documental sobre las herejías (6)

De manera que puede quedar claro que el surrealismo español, tan peculiar en todo (en literatura ello ha ocasionado interminables polémicas), también lo es en cine primero, por la compleja personalidad de Buñuel, segundo, por corresponder a un estadio muy naciente de esta manifestación artística, y, tercero, porque la envoltura "realista" no debe engañar sobre las dinamiteras subversiones subliminales que cobijan y acarrean Por todo ello, hablar de "cine surrealista" en España supone la necesidad de matizaciones suplementarias respecto al caso francés Tomadas estas precausiones, procedamos a un recuento final

Hay quien ha considerado vanguardista, e incluso surrealista, el cine generado por Giménez Caballero (*Esencia de verbena*, 1930), Sabino A Micón (*Historia de un duro*, 1927), Ramón Gómez de la Serna (actor en varios filmes de Giménez Caballero, guionista del proyecto buñuelesco *El mundo por diez céntimos* o de *Chuffres*, etc), Eduardo García Maroto (con su serie paródica *Una de*), Edgar Neville (con sus *Falsos Noticiarios*), Nemesio Martínez Sobrevila (con *El sexto sentido*) Por no hablar de los vestigios cinematográficos que pueden sorprenderse en los escritores *El paseo de Buster Keaton* (1928) y el *Viaje a la Luna* (1929-1930) de Lorca, *Yo era tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929) de Alberti, *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna, *Lo cómico contemporáneo* (1928) e *Indagación del cinema* (1929) de Antonio Espina, *Vida de Greta Garbo (1929)* y Tres cómicos del cine (1931) de Arconada, *Cita de ensueños* (1936) de Jarnés Y así hasta encenagarnos en el poco estimulante tópico de *Cine y Literatura* (7)



De todo eso, quizá lo único interesante a efectos surrealistas sea Ramón Gómez de la Serna como precursor (y semifrustrado colaborador de Buñuel, sobre todo), *Viaje a la Luna* de Lorca, como esfuerzo por estar a la altura de sus dos amigos-enemigos Dalí y Buñuel, y la faceta cinematográfica de Salvador Dalí, casi siempre genial e interesantísima, como suelen serlo sus manifestaciones (¿artísticas? ¿o quizá conviniera hablar de secreciones estético-paranoico-biológicas?)

Respecto al primer punto, he de remitir a mi edición de la *Obra Literaria* de Buñuel (8), ya que el tema es tan complejo que resulta de muy difícil síntesis Baste decir que la greguería como puente entre la metáfora, el primer plano y el gag es en buena medida el módulo compositivo del cine de Buñuel y de los proyectos de Dalí Por no hablar, claro está, de su valor estimulante y alimenticio como maná de toda la generación llamada del 27 en su travesía por el desierto desde el ultra o postmodernismo hasta la vanguardia más o menos asimilada

Otro tanto he de hacer, para no repetirme, con *Viaje a la Luna* (9), el guión que Lorca escribió para el cineasta mexicano Emilio Amero, y en el que se acusa la influencia de varios filmes de vanguardia (*Entr'acte* de René Clair y Picabia, *La fille de l'eau* de Renoir, por ejemplo) y, probablemente, de *Un perro andaluz* Y digo "probablemente" porque todavía no se ha podido demostrar que Federico viera la película tramada a sus espaldas y a su costa por sus dos amigos ("El perro andaluz soy yo", confesaría a Angel del Río) antes de componer *Viaje a la Luna*

En cuanto a Dalí, lo suyo merecería no ya unos párrafos, sino capítulo o monografía aparte, dada su lucidez al abordar el fenómeno cinematográfico Sus expansiones en este ámbito, sin embargo, no suelen tomarse en serio por la misma razón que no se consideran en toda su envergadura sus heterogéneas manifestaciones verbales por miedo al ridículo más terrible que padece un lector respetable tomar las bromas por las veras, y viceversa, errando el quid de la cuestión No obstante, todo consiste en separar el trigo de la paja ya que, a su modo, Dalí nunca miente y rara vez opina a la ligera Otra cosa es que utilice una "lógica" que nada tiene que ver con la convencional, ya que se acoge a los encadenados mentales de la "paranoia-crítica"

Pero leyéndole con malicia e información externa a sus propios textos se pueden aprender verdades como puños y nada obvias que muy pocos han formulado con su nitidez y menos todavía se atreverían a decir con su descarnada "sinceridad" Tal es el caso de su *Compendio de una historia crítica del cine* publicado al frente de su guión *Babaouo* en París en 1932 (10)

Si en *Babaouo* reivindica las ideas de *Un perro andaluz* que le pertenecen (al igual que lo haría en 1944 con su novela *Hidden Faces*) (11), en su *Compendio* establece un principio al que ya hemos aludido como clave del surrealismo daliniano y buñueslesco la poesía y lo surreal residen en lo *concreto*, no en lo abs-



tracto, lo metafísico o lo etéreo (traducido al cine, los *flous, ralentís* y *caches* de la vanguardia francesa) Esa es la profunda divergencia "estética" entre el surrealismo francés y el español Por supuesto, el más radical distingo entre el surrealismo de Dalí y el de Buñuel radica en el factor *moral*, pero, previamente (en *Un perro andaluz* y, en menor medida, *La edad de oro*), compartieron el pan y la sal de lo concreto basta centrar la imaginación en la recalcitrante concreción de las rocas del Cap Creus (en la pintura de Dalí, Antonio Pitxot, Lluis Roura o los fotogramas de *La edad de Oro*) para que en su formas aparezcan las imágenes más delirantes, como Leonardo adivinaba batallas en las desconchaduras de las paredes Unico modo éste de remover y promover los mecanismos proyectivos de la mente

Por eso Dalí respeta a Méliès y encuentra el auténtico apogeo del cinema mudo en los "films materialistas de la escuela italiana", la que él denomina "época grandiosa del cine histérico, con Francesca Bertini, Gustavo Serena, Tulio Carminati, Pina Menichelli, etc " Odia, por el contrario, lo que en los manuales de historia del cine suele pasar por madurez del cine mudo, ya que entonces el séptimo arte "enfila deliberadamente el camino absurdo y estúpido de lo abstracto" Añadiendo, con impecable razonamiento "Crea un lenguaje aburrido basado en una abrumadora retórica visual de carácter casi exclusivamente musical, que culmina en la utilización rítmada de los grandes planos, de los travellings, de los fundidos, de las sobreimpresiones, de un divisionismo monstruoso del desglose, de una espiritualidad alusiva y sentimental del montaje " (12)

De ahí que rechace las obras de Sternberg, Stroheim, Chaplin, Pabst, etc , y exalte las de Mack Sennett, Harry Langdon, William Powell o los Hermanos Marx Todo esto dicho en 1932 no dejará de sorprender, pues si hoy muchas de sus aseveraciones aún chirrían con las rebarbas inequívocas de la heterodoxia, basta imaginar el efecto que provocarían en su día

Pero llega la hora de recapitular estos apuntes necesariamente esquemáticos Para ello, tomemos el ejemplo propuesto por Dalí como culminación de esos "films materialistas de la escuela italiana", *Il Fuoco*, dirigida en 1915 por Giovanni Pastrone con el seudónimo de *Piero Fosco*, e interpretada por Pina Menichelli ens el papel estelar A Dalí la cinta le parecía mucho más fascinante y canónicamente surrealista que tanto falso exponente vanguardista como se exhibía por París Pues bien, en gran medida, la fascinación se debe a los trucajes de Segundo de Chomón, "el Méliès español", como le ha denominado aviesa y conmiserativamente más de un crítico francés Eso no lo podía saber Dalí (o quizá sí Dalí ha sido siempre un hombre informadísimo) Pero, en cualquier caso, ahí tocamos ya con otra veta que nos llevaría muy lejos, demasiado lejos, sin duda el excipiente surrealista involuntario que podría sorprenderse en el cine español

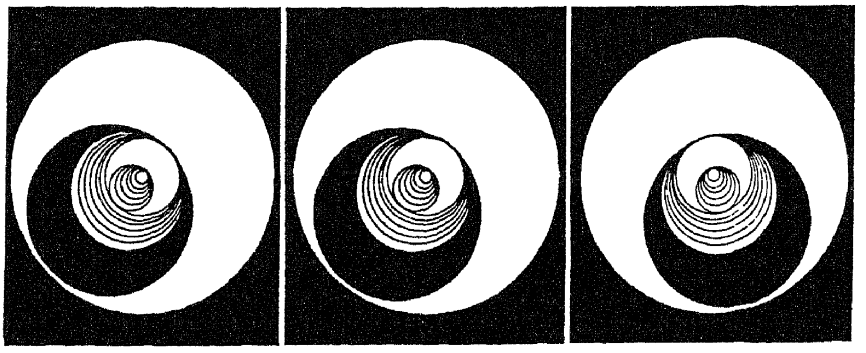


No me refiero al cine *underground*, la Escuela de Barcelona, con sus Fatas Morganas y otros espejismos, *Viva la Muerte de Arrabal*, etc , sino a la exploración del supuesto trasfondo irracional de la España de charanga y pandereta, del Ruedo Ibérico y otros excesos del solar patrio que nos ha caído en suerte Abusivamente no es raro usar la etiqueta "surrealismo" para aludir a lo extraño, esperpéntico, chocante y todo tipo de situaciones o cristalizaciones que serían más correcto calificar de ocurrencias bizarras, encontronazos kafkianos y demás dobles fondos de una realidad muy real e incluso convencional, y nada surrealista, en consecuencia

Por ese resbaladizo camino (en el que no quiero ni puedo entrar) la cantera sería inagotable sólo con las Conchas, Lolas, Cármenes y demás Juanitas, reinas y faraonas de la flamenquería, podría perpetrarse un inventario que dejase el de Kyrou palideciendo de envidia al otro lado de los Pirineos Son las eternas incertidumbres de catálogo (o el catálogo de incertidumbres) que uno siempre termina por entablar al ocuparse de cuestiones que, como el surrealismo, apelan por encima de cualquier instancia académica, a la pura irracionalidad



El fenomeno del extasis, 1933



Fotogramas de *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp, 1926

NOTAS

1 — Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*, Le Terrain Vague, Paris, 1963 Tengo en cuenta la edición puesta al día de Ed Ramsay, Paris, 1985
2 — Americo Sbardella et alt , *Il surrealimo e il cinema*, Filmstudio, Roma, 1985
3 — Emilio Sanz de Soto, "Los surrealistas y el cine", en *El surrealismo* (Antonio Bonet Correa, ed), Universidad Menéndez Pelayo-Catedra, Madrid, 1983, pp 91 a 104
4 — Nómina de las creaciones o colaboraciones cinematográficas de Dalí, aparte de las dos iniciales mas conocidas con Buñuel
—*Spellbound, The House of Dr Edwards* (1945, *Recuerda*), de Alfred Hitchcock Decorado de la secuencia onirica
—*Destino* (1947), guion e ilustraciones de Salvador Dalí, producción de Walt Disney Inacabado
—*Father of the bride* (1959, *El padre de la novia*), de Vincent Minnelli Participacion de Dali en la decoración de la secuencia onírica
—*L'aventure prodigieuse de la dentelliere et du rhinoceros*, 1954-61 Filme inédito de Dali y Robert Descharnes
—*Impressions de la Haute-Mongolie-Hommage a Raymond Roussel*, 1975 Filme concebido por Dalí y realizado por José Montes-Bécquier

Escritos de o sobre cine

—"Film-arte, film antiartístico", en *La Gaceta Literaria*, nº 24, Madrid, 15 diciembre 1927
—*Babaouo scénario inedit précédé d'un abrégé d'une histoire critique du cinéma et suivi de Guillaume Tell, ballet portugais*, Editions des Cahiers Libres, Paris, 1932 Traducción al español de Esteban Rimbau, Labor, Barcelona, 1978
—"Surrealism in Hollywood", en *Harper's Bazaar*, New York, junio 1937
—"secrets cinématographiques", en *La Parisiennse*, Paris febrero 1954
5 — El lector me disculpará si no especifico la bibliografía buñuelesca, desglosando sus tendencias, pero se trata de un auténtico océano de tinta Le remito a la que creo es la mas completa publicada hasta la fecha, y que proporciono al final de mi libro Luis Buñuel *Obra cinematográfica*, Ed JC, Madrid, 1984

6 — He contextualizado estos datos, hasta ahora inéditos, en mi librito *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1986

7 — Es tal el cumulo de relaciones entre la literatura y el cine, que hablar de *Cine y Literatura* es como hacerlo de *Vida y Literatura* (por ejemplo) Se trata de una obviedad, por mas que la inercia académica con su sistemático orillamiento del 'séptimo arte" me temo que seguirá haciendo necesarios por muchos años todavía esfuerzos como los de Urrutia, Utrera, Ginferrer, etc

En cuanto a las publicaciones que han establecido con sentido amplio y generoso (en ocasiones excesivo, a mi modo de ver) el inventario del cine surrealista o vanguardista y las relaciones existentes entre la "generación del 27" y el cine, sirván como ejemplo de cuya heterogeneidad soy consciente Manuel Rotellar, "Notas sobre el cine español de vanguardia" (*Andalan*, nº 255, Zaragoza, 1 al 7 de febrero de 1980), C B Morris, *This Loving Darkness* (Oxford University Press, 1980), Francisco Aranda, *El surrealismo español*, (Lumen, Barcelona, 1981), Jesús García Gallego, *La recepcion del surrealismo en España*, 1924-1931, Antonio Ubago Ed , Granada, 1984, Carlos y David Pérez Merinero, *En pos del cinema*, Anagrama, Barcelona, 1974

8 — *Luis Buñuel Obra Literaria*, Introducción y notas de Agustin Sánchez Vidal, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982 y "La obra literaria de un cineasta", que constituyo mi colaboracion al catalogo de la *XLI Mostra Internazionale del Cinema* (Venezia, 1984) en su retrospectiva-homenaje a Luis Buñuel

9 — Constituyó el objeto de mi comunicación en el coloquio *Valoración actual de la obra de Federico Garcia Lorca* celebrado en la Casa de Velázquez el 14 de marzo de 1986, en cuyas actas está en prensa con el título de "El viaje a la luna de *Un perro andaluz*"

10 — Ver nota 4

11 — Su versión inglesa fue publicada por Dial Press en Nueva York Hay versión española *Rostros ocultos*, Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1952 y Plaza y Janes, Barcelona, 1983

Rostros ocultos es fundamental para entender la relación Buñuel-Lorca-Dalí, ya que el pintor catalán la escribe como ofertorio a la muerte del poeta andaluz al poco tiempo de "delatar" a Buñuel como ateo, lo que obligará al director aragonés a presentar la dimisión en el MOMA

12 — Una aclaración sobre la terminología fílmica de Dalí, que es, evidentemente, francesa *desglose* traduce a *découpage*, que Buñuel propone trasladar al español como *segmentación* ("*Découpage* o segmentación cinematográfica", publicado en *La Gaceta Literaria* en su nº 43, dedicado al cine, el 1-10-1928 y recogido en la p 171 de mi edición de su *Obra Literaria*)

Dalí discrepa profundamente de un Buñuel que sigue, sobre todo, a Jean Epstein (en particular sus *Articles, Conférences, Propos*, de 1921-1925 y *Le cinématographe vu de l'Etna*, de 1926) En realidad, Dalí está contestando a Buñuel y contradiciéndole a propósito, como se observará si se leen los escritos fílmicos de ambos con atención Esta diferencia se observa ya en una carta que escribe Buñuel a Pepín Bello el 8-10-1927 (que publiqué en la p 37 de mi edición de la *Obra Literaria*) y se ahondará más tarde al establecer en el prólogo a *Ilegible hijo de flauta* (en colaboración con Juan Larrea) su concepto de *cine-poesía* Remito al lector interesado a mi artículo "Juan Larrea y Luis Buñuel convergencias y divergencias en torno a *Ilegible hijo de flauta*" (en *Al amor de Larrea*, Pretextos, Valencia, 1985, pp 121-145)

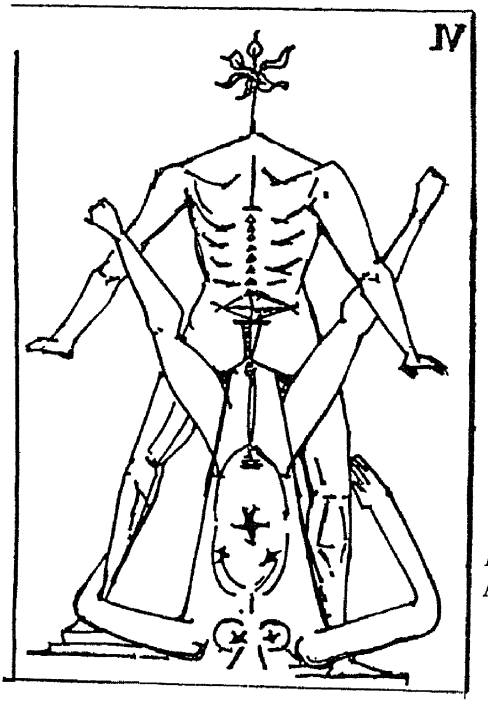
13 — Como escriben José Enrique Monteverde y Esteve Riambau al reseñar la XV edición de la *Confrontation* de Perpignan, dedicada al *Cine de los Surrealistas* "En el sentido similar hay que referirse también a Adolfo Arrieta y Jorge Amat, dos exilados españoles en París, cuyo trabajo está también dirigido hacia la búsqueda del automatismo cinematografico En cambio, no se puede decir lo mismo de la célebre *Escuela de Barcelona* bajo cuyo lema 'si no nos dejan hacer Victor Hugo haremos Mallarmé' no se encontraba otra razón que la simple especulación estética mal disimulada tras un pretexto político lo cual —a pesar de intentos como *No contéis con los dedos* de Pedro Portabella y Joan Brossa— quedaba todavía muy lejos de los presupuestos surrealistas Por su parte, el grupo *Pánico*, fundamentalmente compuesto por el chileno Alejandro Jodorowski y el español Fernando Arrabal, buscaría la conexión con el surrealismo no tanto a través de estas experiencias linguísticas como por la vía de la representación surreal, es decir, desposeyendo a los films —*J'irai comme un cheval fou, El topo, La montaña sagrada*— de un sentido cronológico y sobrecargando cada una de las secuencias con una retorcida simbología propuesta a través de actitudes y objetos, pero no siempre dirigida hacia fines concretos" ("Surrealismo y cine", *Dirigido por* , nº 64, junio 1979, p 57



L'Amour, 1935-1937, Photo-Collage de PAUL ELUARD.

LAS AXILAS SIN DEPILAR DE MARÍA ANA (LA VENUS SURREALISTA DE AGUSTÍN ESPINOSA)

Por C Brian Morris



Le sablier androgyne, ANDRÉ MASSON, 1943

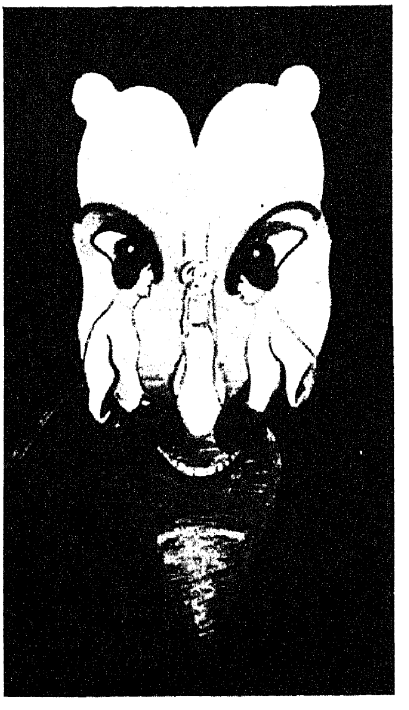
El representar a André Breton, Benjamin Péret y Paul Eluard como "tres Reyes Magos" con rumbo a Tenerife para la Exposición Surrealista que se iba a celebrar allí en mayo de 1935, le permitió a Agustín Espinosa echar mano a una comparación religiosa, imaginándolos vigilados por "una álgida estrella, la ESTRELLA SURREALISTA", cuyo distintivo estriba en que "hace pestañear a los cretinos y torcer la cabeza a los hijos de nadie" (1) Los franceses no tenían nada que enseñarle sobre el desconcierto y el choque como postura ética y táctica literaria, en 1931, Espinosa otorgó el "primer premio de axilas sin depilar de 1930" a María Ana en el título mismo del poema que anuncia orgullosamente como una "Oda", y resumió su indiferencia al nuevo libro de Manuel Verdugo, *Burbujas*, con la pregunta "¿Quién quiere una burbuja?" (T, p 97) En vista de la reacción de Verdugo, que montó su contraataque mofándose de "desatinos, incongruencias y extravagancias ridículas" y de la mezcla de "ecuaciones algebraicas con pelos de axilas" (T, p 98), hay que admirar la inocencia atónita de Espinosa al declarar, en 1933, que "Yo jamás suelo enfadarme con nadie Son los 'nadies', por lo contrario, quienes suelen enfadarse conmigo, sin saber yo siquiera por qué" (T, p 213) Esa perplejidad ingenua no

afligiría a un americano al leer la preferencia que anunció Espinosa en 1930 de "alojar un bereber en mi casa que encontrarse en la calle con un americanito del Sur", ni al buen burgués tan aborrecible para los surrealistas al oír pregonada en 1933 la llegada de "la hora de las hordas comunistas, de la revancha proletaria" (T, pp 74, 210)

En los ensayos de Espinosa, frases como "gramaticalería oficiante", "Arquitectura pocílguica" y "transitoria repugnancia de intransitables circunvalaciones cerebrales" (T, pp 146, 151, 238) subrayan su provocadora individualidad, que le llevaba a asignarse papeles y a ensalzar en otros la misma misión desbrozadora de tabúes y prejuicios que le animaba a él La visión especial que le permitía reconocer, según confesó en 1932, "viva y caudal poesía entre los peores escombros y junto a los más abruptos vacíos" (T, p 185), le marca como buen estudiante de Lautréamont, sobre todo de "Lautréamont B", cicerone, según indicó en 1930, "por el laberinto de una nueva ética" (T, p 67) Esa nueva ética conectaba el libro de poesías de Emeterio Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva* (1934), y la película *La Edad de Oro* (1930), para Espinosa, el primero es "Un libro que ni aun con gafas maravillosas podrán leer hombres que no sean de este siglo, que no tengan otra ética propia que la que heredaron de sus abuelos a través de sus padres" (T, p 244) Espinosa acude al mismo reproche de la ceguera, que fué justificada por la prohibición de la película en Tenerife en mayo de 1935, cuando afirmó que "Para llegar a la exacta expresión de sus propósitos los autores de *La Edad de Oro* han tenido que olvidarse de que todavía hay hombres en el mundo que no han acabado de limpiarse del todo las telas de araña que les enredaron sobre las sienes unos caducos preceptos organizados dentro de los más estrechos, pusilánimes y ultrarroñosísimos cauces" (T, p 269) La durabilidad de esas telas de araña ha hecho, cincuenta años más tarde, que un escultor norteamericano, por orden de una comisión artística, haga de papel una hoja para tapar los genitales de una escultura suya (2) La fuerza de esas telas de araña explica la vehemencia de los ataques contra *La Edad de Oro* y *Crimen* (1934), el "relato surrealista" de Espinosa, que vio la conexión estética y espiritual entre las dos obras cuando recordó en el mismo artículo que se les habían aplicado las palabras "pornográfico", "libre", "procaz", "indecoroso" e "insolente" (T, p 270) Espinosa insinúa otro enlace entre él mismo, como autor, y el protagonista de *La Edad de Oro*, cuando caracteriza a éste de "puro, honesto, íntegro" (T, p 270) Los que motejaran a las dos obras de "pornográfico" nunca reconocerían que fueran honestos ni el protagonista de la película, que dio una patada a un ciego y una bofetada a una señora, ni el protagonista de la novela, que comienza su relato narrando que su mujer "Se orinaba y se descomía sobre él [] Pero una noche la arrojé por el balcón de nuestra alcoba al paso de un tren " (C, p 53)

Lo que era la integridad para Espinosa era para los que le destituyeron de su cátedra, un "delito de abusos en sueños deshonesto-literarios", según el crítico que se identificaba solamente con las iniciales V J , un "tan nefando 'crimen' horro de verdadero contenido espiritual", según el crítico que se escudaba detrás del seudónimo "Giar" (C, pp 144, 175-176) Al atacar éste "aquellos párrafos llenos de vulgar sensualismo, de groserías inaguantables" (C, p 176), se demostró víctima de esa miopía que ha hecho que tantos censores del surrerealismo miren solo la superficie, que, en el caso de *Crimen*, está atestada de situaciones y elementos que agreden contra la sensibilidad de cualquier lector, por









Postales, *MINOTAURE.*

comprensivo que sea de la ética y la estética surrealistas Sería fácil condenar como grosero el primer párrafo, donde leemos que su mujer "se masturbaba cotidianamente sobre él, mientras besaba el retato de un muchacho de suave bigote oscuro", y tener por vulgar, si no sospechosa, la "ternura" que le llevaba a acariciar toda una serie de objetos, entre ellas "axilas peludas y camisitas sangrientas" (C, pp 53, 64) Espinosa acudió a la ironía para describir como "superior ternura en los corazones de los surrealistas franceses" el entusiasmo que sentían éstos por Lautréamont (T, p 66), esa irónica ternura debería servirnos de aviso contra los escollos de tomar al pie de la letra todo lo que escribe un autor que anuncia con su definición "Sueños de otros mezclados con nuestros propios sueños" (C, p 72) su empeño de moverse conscientemente dentro de un contexto literario identificable

Cualquier análisis de ese contexto literario tiene que reconocer tanto el estrecho parentesco entre *Crimen* y sus modelos surrealistas como el confinamiento sofocante de una manera de pensar y escribir que le enmarca, restringiendo la libertad que parecen propocionarle La nostalgia que se deja sentir en *Crimen*, que hace que busque "otra mano Una mano olvidada ya de que fue mano de amante" (C, p 77), nos permite interpretar la obra como evidencia del cambio —en las circunstancias de la vida, en las emociones, en la fantasía, en las lecturas— y como contraposición dolorosa entre el presente y el pasado El olvido de esa mano es una prueba concreta de la inconstancia del amor, cuyas veleidades explican su conjetura de que "A esta mujer que ahora amamos tanto, que daríamos por ella la vida, acaso la odiaremos mañana" (C, p 72) El carácter hipotético de esa conjetura apenas disfraza su relevancia a la historia emocional de Espinosa, en la que María Ana, que resplandeció dentro de lo que llamó el "Alba y crepúsculo de mi soltería" (T, p 207), se transforma de mujer amada y exaltada en su "Oda" en la víctima sangrienta de un autor que anuncia su nuevo estado en los artículos que escribió en 1932 bajo el título de "Diario de un poeta recién casado"

La fuerza del encanto que ejercía sobre él María Ana, identificada por Pérez Corrales como "una muchacha de vida alegre andaluza" (C, p 12), se ve en dos rasgos contradictorios y complementarios en la repetición de su nombre, y en el empeño que manifestaba de extirparla y anularla Aunque concibiera *Crimen* como un "exorcismo", como ha propuesto Pérez Corrales (C, p 134), el fracaso de su afán lo confiesa en su afirmación de que "En vano intentaba yo llenar mis ojos con todas estas vagas cosas, para ahuyentar de algún modo el idilio de la muchacha a quien había besado en otro tiempo" (C, p 67) Una visión idílica es lo que crea en "El mar", una prosa (sin fecha) encontrada por Pérez Corrales, donde transfiere a María Ana la fascinación que ella ejerce sobre él mediante una serie de afirmaciones que la paralizan mientras insisten en que "María Ana mira al mar" y "Sigue mirando María Ana al mar " (C, pp 127-128) Y de la misma manera que Espinosa se la imagina a María Ana hipnotizada por el mar, nosotros le vemos a él embelesado por María Ana, cuyo nombre y cuya imagen sobreviven a pesar de la elegía que le dedica al comienzo de *Crimen* Aunque declara "Aquí muere María Ana en su cama blanca de prometida" (C, p 54), su resistencia es tal que se niega a morir, aún cuando se reduce a "una cabeza truncada de mujer morena" sigue mirándole "con ojos suplicantes", y le sigue reconviniendo con "esta perenne boca insultante" para tildarle de "gran cornudo macilento" (C, pp 59-60) Al dejarle hablar, Espino-

sa le atribuye a María Ana pleno conocimiento del poder que ejerce sobre él, a diferencia de la inocencia de otra andaluza "de ojos y cabellos oscuros", la amiga de Arolas, que, según contó Espinosa en 1929, "no sabe que las sultanas, las princesas, las novicias de los libros de Juan Arolas, son ella únicamente Que Arolas, cuando construye sus poemas, piensa en su amiga andaluza de los ojos oscuros" (T, p 42)

El nombrar explícita e insistentemente a María Ana nos ahorra la tarea de buscarla detrás de disfraces e identidades, aparece sin equívocos ante nosotros, acosada y perseguida en *Crimen*, adorada y admirada en la "Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930", que Espinosa escribió en febrero de 1930 y publicó en 1931 en una revista de corto vuelo, cuyo título, *Extremos a que ha llegado la poesía española*, provocó la reacción burlona de Verdugo de que si "un poeta 'ultra-vanguardista' [] pretende ser crítico, entonces el efecto hilarante puede llegar a extremos peligrosos para la salud" (T, pp 97-98) Aunque el título del poema, lo mismo que la "Oda al bidet" que incluyó Giménez Caballero en su *Julepe de menta* (1929), parece pregonar el "super-humorismo" que su autor vió en 1931 en el surrealismo (T, p 88), hace que su protagonista sea inolvidable por un rasgo físico censurado por los tabúes y no por los atractivos familiares que cantó en el mismo año otro poeta tinerfeño, Luis Alvarez Cruz, en un poema de puro corte tradicional, "Ojos de añoranza"

> Tú eres de esas mujeres que no se olvidan nunca
> pues tienes en los ojos, divinos y diabólicos,
> el secreto infalible de encauzar los recuerdos
> por parajes floridos, vagos y melancólicos (3)

Bajo el estandarte de una "oda", que está duplicado por "el epinicio primogénito" que se le ha entonado a María Ana, el poema se toma muy en serio como pregón de un nuevo placer, y como un artefacto literario se regula según los distintos ritmos que derivan de versos de extensión variable, luce un lenguaje cuya elegancia y cuya coherencia impiden que incida el poema en el mal gusto, y se encaja dentro de una estructura que ofrece a los ojos evidenia del control y a la mente prueba de una estrategia ordenada Mientras el imprimir la primera sección en bastardilla señala su carácter preliminar, explicatorio, el primer verso —"Hablemos de María Ana y de sus axilas sin depilar"— identifica a la protagonista y lo que la distingue con una palabra —"Hablemos"— cuya promesa de una suavidad suasoria está decepcionada por leer que se trata de "dos Agustines" Aunque los dos desempeñan papeles distintos para captar lo que llamó en 1931 en su definición del humorismo la "visión binocular del cosmos" (T, p 86), tienen algo en común su pasión por María Ana, expresada en la imagen del jinete que le emparenta con tantos poetas eróticos, y el dominio que ejercen sobre los dos jinetes, como si fueran velas de un barco, los vientos que soplan por los vellos de sus axilas

La exactitud numérica de "489 más 489 vellos olvidados" subraya el magnetismo de éstos al mismo tiempo que su desdén por su sexo, que está representado por "3 114 vellos resabidos", que anticipa un entrelazado de asociaciones en la segunda sección entre "saber" y "saborear" El preconizar como "cosa de aventuras de ahora" su rescate de esos vellos olvidados hace que su poema se erija en un desafío a una vigorosa costumbre artística Aunque Leonardo da

Vinci dictaminaba que "Las mujeres se representarán en actitudes pudorosas, con las piernas apretadas, los brazos recogidos y con las cabezas bajas e inclinadas a un lado", múltiples artistas y escultores, dibujantes de anuncios y fotógrafos de estrellas cinemáticas, han representado a las mujeres con los brazos levantados, y al hacerlo, han mantenido la ficción de que sus axilas están naturalmente lisas (4)Pocos artistas del siglo XX han contrapuesto a esa ficción la representación de las axilas peludas, aunque Man Ray respondiera a la pregunta de Louis Aragon "Qu' est-ce que vous excite le plus?" nombrando "Les seins et les aisselles", sus fotografías demuestran su preferencia por las axilas lustrosamente depiladas, que parece exaltar Aleixandre en el poema "Suicidio", de *Espadas como labios*, donde canta "Luces por las axilas, luces " (5) La pervivencia en el siglo XX de la axila como concavidad aterciopelada motiva nuestra extrañeza ante la "Oda " de Espinosa, o ante el homenaje de André Breton, en L'union libre, a "Ma femme aux aisselles de martre et de fênes", o ante el cuadro de Miró, *Cabeza de una mujer* (1938), donde los pelos que le salen de la cabeza y de las axilas serpentean como si fueran látigos, o ante varios cuadros de Matisse, como *Mujer desnuda en un sofá* (1923), donde los brazos levantados exhiben un racimo tupido de vellos que Buñuel y Dalí habían de emplear en una secuencia de transformaciones en *Un perro andaluz*, donde hormigas se funden en una axila de mujer, que a su vez se funde en los espinos de un erizo sobre la arena Esas hormigas las iba a recordar Alberti en "A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna" (1929), donde se pregunta "¿He olvidado que mis axilas eran un pozo de hormigas ?" Y el erizo vuelve a aparecer en la "Oda" de Espinosa, en las imágenes paralelas de "un bello erizo asustado" y "un bello erizo incendiado"

El elogio que hace Espinosa de María Ana es parecido al cuadro de Matisse lo que representan y admiran tanto pintor como poeta son cuerpos "Sin retórica", según escribió éste en un breve poema que publicó en 1929 (T, p 45) A ninguna de las dos mujeres le hacían falta las hojas Gillette, cuya utilidad para las mujeres tanto como para los hombres se ilustraba en un anuncio que creaba la casa Gillette para los escaparates de tienda, donde un hombre se afeita la cara y una mujer la axila a los dos lados de un cartel que ensalza la eficacia de la "Milady Décolletée Safety Razor", que promete "nuca lisa, axila limpia" (6) La predicción jactanciosa de que, por el ejemplo de María Ana, "sólo venderá la casa Gillette, en 1931, diez millones de hojas de afeitar menos" se sirve de la hipérbole que llevó al fundador de la casa, King C Gillette, a declarar que se habían vendido seis billones de hojillas entre 1901 y 1926, sin duda a clientes convencidos de la promesa publicitaria de que "Basta una rápida pasada con la legítima Gillette para conservar ese aspecto inconfundible de la pulcritud " (7) Sin duda, King C Gillette se habría convencido de la eficacia de su propaganda si hubiera leído las alusiones que hace Espinosa en 1930 a "una hoja Gillette recién comprada" y en 1932 a "una flamante y recién desfundada hoja Gillette" (T, pp 67, 150) Sin embargo, su satisfacción se habría disipado al ver que su cliente siguía el ejemplo de Lautréamont para convertir la delicia de un afeite perfecto en "les délices de la cruauté" El ejemplo sádico de "Lautréamont B", que "corta cada mañana a cada alumno los dedos de la mano derecha como una hoja Gillette recién comprada" (T, p 67), lo sigue afanosamente el protagonista de *Crimen*, donde aparecen con cómplices en los crímenes brutales que narra un pene sexagenario y una hoja Gillette, personificada como "autora de misteriosas sangrías" (C, p 89)

El nombrar la hoja Gillette en su "Oda", con el fin de negarle cualquier papel, subraya el carácter edénico del poema, que, como las axilas de María Ana, semeja un oasis de experiencias primarias que relata entusiasmado en la segunda sección Puesto en marcha por el resorte narrativo "Fue así", Espinosa invierte el orden admirativo que suele bajar de la cabeza a los pies de una mujer, mientras un poeta anónimo encuentra su "gloria" en el "vientre llano y liso" de su amada, Espinosa sube del "vientre sin arruga de María Ana" a sus axilas, pasando por su ombligo (8) El contarnos que remontó su vientre liso y que bebió la gota de sudor en su ombligo documenta las actividades de tres de sus sentidos, que, acompañados por el olfato, nos demuestran al poeta embriagado por sensaciones cuya fuerza celebra sencillamente en "Tengo aún " La boca le permite beber libremente en los dos oasis, sentir "el cosquilleo" de la axila derecha de María Ana, hacer de cada axila suya un "nido blando" para su lengua, y verse como "aprendiz de mordedor de axilas sin depilar" Lo que celebran sus ojos, y ofrecen a los nuestros, es algo que menoscaba ese vientre liso, tan frecuente en la representación artística de la mujer desnuda, una gama de luces y colores se ve no en la piel, sino en las axilas, "radiosa" la una, una "estrella negra" y centelleante la otra El fijarse en ese color negro en vez de eliminarlo hace que su evocación de las axilas sin depilar como "el hueco rosa y caoba" se destaque de la corriente artística, y permite su pronóstico, atrevido por lo irrealizable de la rosa negra, de que "volverán a florecer rosas doradas o negras junto a los pechos blancos de las mujeres de mañana" La profecía de que la casa Gillette venderá menos hojillas no amenaza la ruina que acecha, según Espinosa, a "los actuales perfumistas del mundo" después de que se fabrique "el perfume integral" destilado en las axilas de María Ana En la novela de Juan José Domenchina, *La túnica de Neso* (1929), el sexualmente precoz Arturo exaltó los atractivos visuales y aromáticos de las axilas de Carmen, pronunciando estas palabras sensuales, que califica de "ridículas" el autor "Tus axilas son como dos estuches de nácar, en cuyo fondo se adivinan unos hilillos de oro Déjame que bese esas cuevecillas deliciosas, cuyo perfume me embriaga Permite que empape en ellas mi pañuelo" (9) Al definir esa humedad natural como "esencia de sudor", Espinosa se burla de los anucios que proclamaban que "El sudor es el peor enemigo de la pulcritud femenina", que "El excesivo sudor bajo los brazos ha sido siempre la mayor preocupación de la mujer refinada", y que aconsejaba el empleo dos veces a la semana del "maravilloso producto [] Odorono", que "conserva siempre secas las axilas" (10) De la misma manera, llamar a María Ana "niña peluda" hace eco de los anuncios que se dirigen directamente a "Velludas", o que preguntan "¿Le persigue a usted el vello superfluo?" (11) Los anuncios que aparecían constantemente en las revistas justificaban la conclusión telegráfica a que llegó Espinosa en 1936 en sus poemas "Torre y cristal", sus palabras "depilatorio granja / arte desigual" (T, p 305) comentan sobre la eficacia dudosa de la depilación eléctrica llevada a cabo por médicos, o de la depilación doméstica prometida por productos tales como el "Depilatorio Vasconcel", o "Un secreto Egipcio", que "Miss Gypsia" estaba dispuesta a compartir por un sello de 40 céntimos (12)

María Ana, la "niña peluda", disfruta de una libertad que nunca podrán conocer esas mujeres perseguidas, según dos historiadores sociales, por "El fantasma de un cuerpo en el que el vello brota incontrolado" (13) Y su admirador disfruta de su propia libertad para rechazar todo el cuerpo de María Ana a

favor de sus axilas, su insistencia sobre ellas en la tercera sección del poema se traduce en la cuarta en una serie de imágenes de sus brazos levantados, que consiguen lo doméstico, como descolgar cuadros, junto con lo imposible y lo poético, como tocar "picos de estrellas y lomos de nubes" El esfuerzo de María Ana por estirar su cuerpo subraya la modestia de la postura que adopta al final del poema, donde el acto de acariciarse "graciosamente las rodillas" desprende una sencillez en contraste con la sofisticación "de las girls y de las cocotas" nombradas en la segunda sección, y tantas veces celebradas en los artículos y fotografías de *Vogue, La Esfera* y *Blanco y Negro* Mediante María Ana y sus axilas peludas, Espinosa contribuyó a la exploración e interpretación de la libertad tan fervorosamente buscada por los surrealistas, para él la libertad era poder hablar de las axilas, saborearlas en plan de "verdaderos catadores", ensalzar a una mujer con los brazos levantados y las axilas peludas en vez de representarla con cuatro senos, como en la fotografía que apareció en el primer número de *La Révolution Surréaliste* (1925), o con una cara donde dos pechos sirven de ojos y la región púbica de boca, como en el cuadro *La violación* de Magritte (1934)

En su "Oda" Espinosa quería demostrar que la belleza está en todas partes, según pretendió Auguste Rodin, que declaró que "Ce n'est point elle qui manque à nos yeux, mais nos yeux qui manquent à l'apercevoir" (14) Pero Espinosa sabía, lo mismo que Duchamp cuando hizo su versión de la Mona Lisa en su cuadro *LHOOQ*, que la belleza necesita puntos de referencia, o contemporáneos con "las *girls*" y "las cocotas", o mitológicos con Apolo, Eros y Venus Su postulado de que "al Apolo sobrerrealista le vienen bien los peores harapos", y su propuesta de "Eros sin carcaj ni cortapisas" como título para la escena erótica del parque en *La Edad de Oro* (T, pp 245, 270), nos invita a aceptar a Venus con las axilas sin depilar, o con su sexo desplazado para mayor visibilidad en un dibujo que hizo Federico García Lorca en 1927 (15) Tristemente, la esperanza de que el ejemplo de María Ana enseñara "un vocablo nuevo [] a mi sexo casi analfabeto" se ve defraudada por la desazón que todavía despierta cualquier mención de la axila, y aún más, de la axila con pelos, que todavía se asocia con lo chocante, lo feo y lo desaseado Si María Ana tiene descendientes, hay que buscarlos no en las revistas de las modas, ni en los anuncios de desodorantes que preconizan la seguridad por el empleo de su producto que se llama "Seguro" ("sure"), sino entre el reparto de criaturas grotescas conocidas como los "Niños de los Cubos de Basura" (Garbage Pail Kids"), dibujadas en pegatinas que actualmente disfrutan de una popularidad desaforada entre los jóvenes americanos Estas pegatinas le gustarían a los dos Agustines al Agustín "alcantarillero", por sus múltiples encarnaciones de lo soez y lo ramplón, al Agustín "coleccionador", por las interminables series de pegatinas de gemelos idénticos con distintos nombres El malestar, o la repugnancia, que provocan las axilas densamente tupidas de la niña que disfruta de los nombres rimados de "Armpit Britt" y "Shaggy Aggie" (que, aunque intraducibles, equivaldrían a "Anita Axila" y "Elena Melena"), son las reacciones que Espinosa quería combatir en su campaña contra los tabúes Si seguimos teniendo por una broma pesada surrealista un premio otorgado a las axilas sin depilar de una mujer, nos ofuscan todavía las "telas de araña" que él quería arrebatar



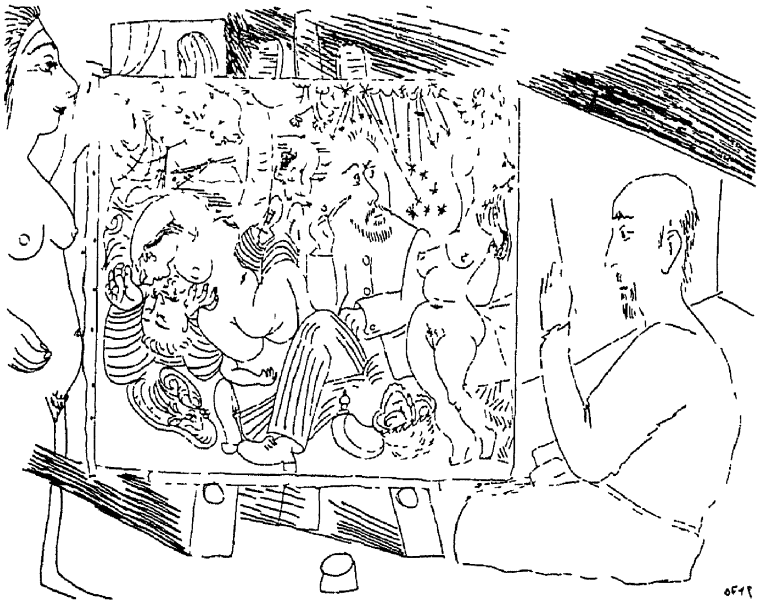
Dibujo de LEONORA CARRINGTON.

NOTAS

1.— Espinosa, *Textos (1927-1936)*. Edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1980, p.267. Con la sigla **T**, identificaré las citas a esta edición. Con la sigla **C**, señalaré las citas a la edición que ha hecho Pérez Corrales de *Crimen*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria, 1985.
2.— "Fig Leaf on Statue Ordered", *Los Angeles Times*, 14 octubre 1986.
3.— Luis Alvarez Cruz, "Ojos de añoranza", *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 1 abril 1930
4.— Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*. tercera ed., Buenos Aires: Losada, 1954, p.69.
5.— "Recherches sur la sexualité", *La Révolution Surréaliste*, nº.11, 15 marzo 1928, p.39. Véanse las fotografías de índole clásica de mujeres desnudas en *Photographs by Man Ray. 105 Works, 1920-1934*f. New York: Dover Publications, 1979, pp.26,32,36.
6.— *The Gillette Blade*, Silver Jubilee Issue, tomo 9, nº.3, septiembre 1926, p.131.
7.— La cifra la cita J. P. Spang, Jr en *Look Sharp! Feel Sharp! Be Sharp! Gillette Safety Razor Fifty Years 1901-1951*. New York-San Francisco-Montreal: The Newcomen Society in North America, 1951, p.17. Véase el anuncio de Gillette que apareció, con el titular "¿Por qué tener la cara como un cepillo?", en *Blanco y Negro*, Año 39, nº.1990, 7 julio 1929.
8.— Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, *Floresta de poesías eróticas del siglo de Oro*. Université de Toulouse-Le Mirail: France-Ibérie Recherche, 1975, nº.33, p.50.
9.— Domenchina, *La túnica de Neso*, Madrid: Biblioteca Nueva, p.23. Más tarde, en *Elegías barrocas* (1933-1934), el besar las "coyunturas felices" de las axilas femeninas le proporciona a Domenchina y no a su protagonista febril "un soplo / húmedo de exquisita acidez" (*Poesías completas [1915-1936]*. Madrid: Signo, 1936, p.247).
10.— *La Esfera*, Año 15, nº.764, 25 agosto, y nº.765, 1 septiembre 1928.
11.— "VELLUDAS Tratamiento inofensivo, garantizado, con el EXTIRPADOR DOCTOR BERENGUER...", *Blanco y Negro*, Año 39, nº.2007, 3 noviembre 1929; "¿Le persigue a usted el vello superfluo?", *La Esfera*, Año 15, nº.776, 17 noviembre 1928.
12.— "DEPILATORIO VASCONCEL Una sola aplicación quita en el acto el vello o pelo por fuerte que sea...", *Blanco y Negro*, Año 29, nº.1453, 23 marzo 1919; "PARA SUPRIMIR LOS VELLOS Y EL PELO... Miss GYPSIA...viose un día inducida a experimentar una receta poco conocida...", *Blanco y Negro*, Año 39, nº.1990, 7 julio 1929.
13.— Adolfo Perinat y María Isabel Marrades, *Mujer, prensa y sociedad en España 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980, p.131.
14.— Auguste Rodin, *L'Art*. París: Grasset, 1932, p.52.
15.— García Lorca, *Dibujos*. Fundación Rodríguez Acosta, Alhambra, Granada, del 21 de junio al 31 de julio de 1986. Granada: Ministerio de Cultura, 1986, p.44.

LA ESCRITURA DE PICASSO EN EL CONTEXTO DE LAS VANGUARDIAS

Por Antonio Jiménez Millan



PABLO PICASSO

"Soy un pintor viejo y un poeta recién nacido", decía Pablo Picasso en 1935, poco antes de que apareciese una selección de sus primeros poemas en la revista parisina *Cahiers d'Art*, dirigida por Christian Zervos Sorprendió a muchos esta nueva actividad del pintor, que, rebasados los cincuenta años, nunca había mostrado especial interés por teorizar acerca de su obra (es conocido el antiteoricismo de Picasso) ni tampoco había realizado hasta entonces ningún tipo de aproximación a la práctica literaria, a diferencia de otros artistas de vanguardia como Paul Klee, Kokoschka, etc , y a pesar de su íntima amistad con figuras del relieve de Apollinaire —que sí teorizó, en cambio, sobre la pintura— y, poco más tarde, Jean Cocteau Guillermo de Torre nos sitúa en el momento preciso en que Picasso comienza a escribir sus poemas, a finales de 1934 "Por aquel año, Picasso venía atravesando una profunda crisis espiritual Por motivos sentimentales —y con sus bienes sometidos a una enojosa intervención judicial— el pintor se encuentra cierto día ante las puertas selladas de su estudio y la imposibilidad casi "material" de pintar Pero dada su condición de espíritu esencialmente móvil, absolutamente reacio a toda pausa o quietud pronto encuentra un derivativo se pone a escribir" (1) Se trata, como es bien conocido, del momento en que Picasso ha roto con Olga Koklova

Sin embargo, al margen de estos datos biográficos, nos interesa remarcar

una serie de aspectos relacionados con la problemática general de las vanguardias artísticas europeas y su especial incidencia en la cultura española Picasso se decide a escribir en la etapa en que se encuentra más próximo a los surrealistas franceses y es objeto de una admiración casi general por parte de éstos, empezando por André Breton Más adelante volveremos sobre la relación entre Picasso y el surrealismo, pero es necesario anticipar que sus poemas no podrían entenderse, de acuerdo con la profunda historicidad de la literatura que nosotros defendemos, fuera del contexto de la vanguardia surrealista francesa Paralelamente, debe quedar claro que Picasso escribe la mayoría de los textos en español —los poemas picassianos que aparecen en *Gaceta de Arte* no son traducciones, como alguna vez se ha apuntado— y que el lenguaje y la temática de sus textos poéticos son inseparables de su experiencia española, hasta el punto de que Westerdahl afirma que es en los poemas "donde se aprecia de mejor manera su carácter español" (2)

Esta aparente contradicción se resuelve si tenemos en cuenta el carácter *internacionalista* con que surgen los movimientos de vanguardia en Europa entre 1910 y 1930, aproximadamente Como ya advertía G de Torre en una encuesta sobre la vanguardia que realizó *Gaceta Literaria* en 1930, el internacionalismo va estrechamente unido al rechazo de la tradición artística de cada país, rechazo más o menos tajante según los casos, pero que se establece como una de las notas definitorias del vanguardismo europeo Ahora bien, conviene dejar claro que es en el núcleo parisino donde se agrupa el mayor número de escritores y artistas procedentes del extranjero La lista sería muy extensa, cabría recordar, ciñéndonos al ámbito español y latinoamericano, el caso de Vicente Huidobro o los de Larrea, Dalí y Buñuel, posteriormente La trayectoria de los escritores y artistas que se establecen en Francia o mantienen estrechos contactos con la vanguardia parisina guardará sensibles diferencias respecto al ámbito estrictamente español, ya sirviendo en algunos casos de orientación —Larrea— ya apartándose de manera radical, incluso desafiante —Buñuel, por ejemplo Buñuel se traslada a París en 1925, es entonces cuando comienza su aprendizaje con Jean Epstein y también cuando demuestra mayor interés por la literatura, entrando en contacto directo con el grupo surrealista La actitud de Buñuel en relación a lo que se escribe en España, a lo que escriben sus propios compañeros de la *Residencia de Estudiantes*, varía considerablemente alrededor de los años que van desde 1927 a 1930 Al igual que Dalí, Buñuel no toleraba en absoluto las tendencias neopopularistas ni los experimentos "noegongorinos" de Alberti y Gerardo Diego A pesar de la amistad que le unía con Lorca, Buñuel no tiene reparo alguno a la hora de calificar el *Romancero Gitano* de tradicionalista, falsamente "moderno" y, a fin de cuentas, insoportable, de Alberti dice literalmente que "está tocando los límites del absurdo lírico", a Gerardo Diego le llama "histrión" y, por último, afirma que hay que combatir toda la poesía tradicional "desde Homero a Goethe, pasando por Góngora— la bestia más inmunda que haya parido madre " (3) La alternativa propuesta por Buñuel no es otra que la escritura surrealista "ortodoxa", considerada como auténticamente revolucionaria tanto en su proyección social y política como en esa función liberadora, profundamente *vital*, que los surrealistas le atribuían en relación al individuo

Aquí reside una de las claves de ese discutible y discutido surrealismo español, puesto que ha de observarse la trayectoria que siguen Buñuel, Dalí, La-

28 noviembre 1935
5 diciembre 1935
6 diciembre XXXV

lengua que hace su cama cuando ya no se le importa un pito que
el rocío que le pega la jaca
haciendo su arroz con pollo en la sartén
y organiza en el amor la noche con sus guantes de risas
pero si al rededor de la línea de fuego
más de lo que parece ofendido y tan pálido se mueve
de ver como jamón no huele y queso se estremece
y el pájaro que canta retuerce la cortina
que abanica su cara y la corta
en la nieve
que cuece sus cintas de todos los colores
en la flauta la sopa
que cantándole
como si cantar pudiese la calavera
que le muerde la mano
y se la lleva suspendida por el anillo
envuelto en el ruido de las alas de las moscas
que la nota que sostiene al violín no deja respirar
apretándole el cuello con sus tenazas
roe la puñalada
que hincha en el globo atado con longanizas estremeñas
la razón perentoria del azul tan gracioso
que sentado en su silla curula
y arreglándose las faldas a cada momentito
cuando pasa la flecha tan veloz
le echa pimienta y sal
y lee el porvenir en el ojo del toro
puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera
orégano laurel y aljofaina de plata

Manuscrito de PABLO PICASSO

rrea o Hinojosa, más o menos integrados en el ambiente parisino pero influenciados de forma muy directa por él, en contraste con Lorca, Alberti, Aleixandre, etc En la escritura de estos últimos existe influencia del surrealismo, pero ellos mismos, a excepción de Cernuda, se han encargado de desmentirla o, en todo caso, de minimizarla, basándose en un argumento fundamental desde su punto de vista la distancia respecto de la noción de "escritura automática" (muy discutible en sí misma, por otra parte) Desde Guillén a Lorca o Aleixandre, los poetas españoles recurren sistemáticamente al "control" de la escritura poética (es decir, al "no-abandono" a las fuerzas del inconsciente), en lo cual pueden notarse los efectos de esa ideología de la creación derivada de la tendencia formalista/fenomenológica que era entonces dominante en España, como puede observarse en los textos teóricos aparecidos en *Revista de Occidente* Así, las críticas de Vela y Jarnés a los manifiestos y textos del surrealismo, al que acusan de "suprimir la actividad del creador" y consideran como "impuro", "neorromántico", etc Frente a esto, vemos cómo Hinojosa, que había escrito libros de poemas en la línea neopopularista —*Poema del campo, Poesía de perfil*— da un giro de gran importancia con *La Flor de California*, conjunto de textos en prosa escritos con procedimientos netamente surrealistas, en este mismo sentido se orientan los escritos de Dalí y Buñuel, más cuando uno y otro se integraron, de hecho, en el grupo de Breton

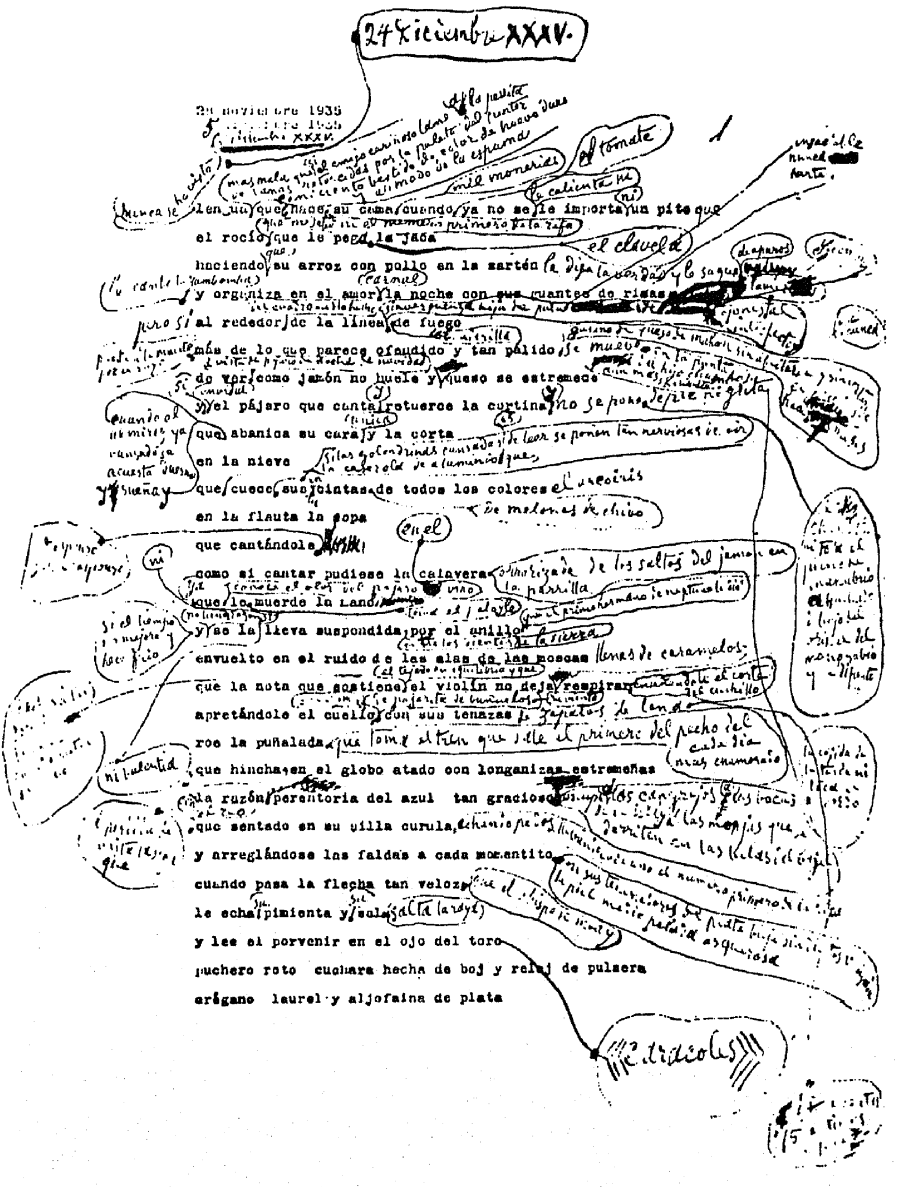
Es a partir de esas coordenadas donde ha de situarse la escritura de Picasso, sobre todo en sus comienzos No debe inducir a engaño el hecho de que el pintor realizase las ilustraciones para los poemas de Góngora publicados en la revista *Carmen*, ya que estaba totalmente al margen de aquellas polémicas literarias que afectaban tan de cerca a Dalí y Buñuel Lo que importa reseñar, ante todo, es que entre Picasso y la vanguardia española existe una disociación bien clara (J Brihuega habla incluso de indiferencia mutua), que no se vería paliada hasta muy poco antes de la Guerra Civil, cuando la revista *Gaceta de Arte* le dedica un número-homenaje en marzo de 1936, incluyendo originales de Breton, Eluard, Gómez de la Serna, Moreno Villa, Guillermo de Torre, Pérez Minik y Westerdahl En realidad, este número-homenaje sigue muy de cerca el que dos meses antes había consagrado *Cahiers d'Art* al pintor malagueño, puesto que incluye, traducidos, los artículos de Breton y Eluard, las declaraciones de Picasso a Christian Zervos, director de la revista, y reproduce, aunque no idénticos, dos textos poéticos de Picasso (4)

También en 1936, *Cruz y Raya* publica una monografía sobre Picasso con texto de Sabartés y ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) organiza una exposición en Barcelona y Madrid, a través de la cual se rinde al pintor un homenaje que había quedado frustrado cinco años antes, cuando un grupo de académicos y artistas más o menos "oficiales" promovieron la iniciativa de una manera un tanto forzada El reconocimiento había tardado en llegar, pues, como ha escrito Bonet Correa, Picasso se veía afectado por la polémica entre lo autóctono y lo cosmopolita, lo "viejo" y lo "nuevo", entre la tradición y la modernidad, en suma (5) No esperemos, pues, encontrar en los escritos de Picasso un paralelismo con los procedimientos y técnicas de los poetas que homenajearon a Góngora en 1927, su escritura está al margen de ese proceso que en España va desde la "deshumanización" al compromiso, puesto que surge en otro ámbito y responde a necesidades expresivas diferentes No olvidemos, por otra parte, que Picasso se había mostrado a sí mismo como "antiteorizante, incrédulo en cualquier tradicionalismo fácil, enemigo de todo dogma"

La aproximación de Picasso al surrealismo es un hecho suficientemente reconocido y estudiado Baste recordar que en el primer número de *La Revolution Surrèaliste* (1924) aparece ya una colaboración de Picasso, y que Breton defendió al pintor desde un principio contra los ataques de los dadaístas, que, sin embargo, apoyarían el trabajo de Picasso en los ballets *Parade* y *Mercure*, ante el escándalo que estos produjeron (6) Los textos de Breton sobre Picasso demuestran la enorme admiración que el líder del surrealismo sentía entonces hacia el malagueño, a quien consideraba un auténtico revolucionario del arte moderno Así lo hizo constar en la conferencia que pronunció en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922, bajo el título "Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene" (incluida luego en *Les pas perdus*) Breton afirma que Picasso fue el primero en romper con la convención representativa que arrastraba la pintura moderna, incluso en la obra de Matisse y Derain Para Breton, el verdadero crítico de arte es el que considera al arte no desde el punto de vista del producto realizado, del "objeto", sino del *proceso* de creación Si a finales de los años veinte había tratado de solventar la diferencia tradicional entre poesía y prosa en la escritura surrealista a propósito de *Nadja*, de la misma forma aborda el problema de la relación entre las artes le preocupa mucho más la orientación mental que el tipo de arte que produce y, según este criterio, al escribir ensayos sobre pintura no propone el título de "Pintura surrealista", sino *El surrealismo y la pintura* En dicho texto es donde podemos encontrar frases que desvelan las razones profundas del deslumbramiento de Breton ante la obra picassiana "¡Pintura, literatura, qué es eso, oh Picasso, para ti, que has elevado el grado supremo del espíritu, no de contradicción, sino de evasión" (7) Estas palabras tienen su importancia porque una constante de la teoría surrealista expresada en los diferentes textos y manifiestos de Breton es la reducción de antinomias que dificultasen el libre desarrollo del espíritu y, en última instancia, de la vida sueño/realidad, razón/imaginación, etc

En este sentido, todo lenguaje artístico es un vehículo por medio del cual "emerge" de las profundidades psíquicas de la conciencia lo más "verdadero" del espíritu, no mediatizado por estructuras lógicas que traicionarían esa expresión original De ahí que la separación entre los distintos lenguajes artísticos tendiera a desaparecer en tanto en cuanto se mantiene la idea de una expresión *total* y, al concederse mayor importancia al proceso creativo en sí mismo, se cree que existe o puede existir una "complementariedad" entre las diferentes actividades que remediase "la insuficiencia relativa de un arte respecto a otro" Cuando Breton habla directamente de los poemas de Picasso ("Picasso, poeta", en el número-homenaje de *Gaceta de Arte*), lo hace en estos términos "Se comprende lo que sus dos caminos, a primera vista tan distintos, puedan ofrecer de complementario y de finalmente unificable esta poesía no podrá dejar de ser plástica en el mismo grado en que esta pintura es poética"

No debe olvidarse tampoco que en *El surrealismo y la pintura*1, Breton realizaba una profunda crítica de la teoría del arte como mímesis, igual que hubiera hecho Apollinaire en sus escritos, aunque manejando distintos conceptos Ambas posturas tienen, sin embargo, una base común, pues se sustentan en categorías que parten del voluntarismo nietzscheano y que son fundamentales de cara al "vitalismo" artístico que prolifera en las vanguardias, desde Apollinaire a Artaud según esta perspectiva, el arte no debería tomar como modelo



Manuscrito de PABLO PICASSO.

la realidad en sí misma, sino reflejar el principio *vital* subyacente en ella, lo cual excluye la representación directa, mimética, por un lado, pero también la abstraccción al estilo de *Der Blaue Reiter* (Kandinsky, Klee), por otro (8) La "realidad interior" de la que parte el expresionismo abstracto no interesó nunca a Picasso, quien declaraba a Zervos en 1935 "El arte abstracto no existe Siempre hay que partir de algo () En la pintura como en la vida es necesario actuar directamente " En los poemas picassianos, tanto como en la pintura, es visible esa concreción que sirve como punto de partida No se equivocan Breton y Guillermo de Torre cuando consideran la escritura de Picasso como una especial prolongación de su trabajo pictórico, el correlato entre una y otra actividad es patente y puede seguirse a través de un motivo central en la obra picassiana el tema de la tauromaquia

"Recogiendo limosnas en su plato de oro
vestido de jardín
aquí está ya el torero
sangrando su alegría entre los pliegues de la capa
y recortando estrellas con tijeras de rosas
sacudiendo su cuerpo la arena del reloj
en el cuadrado que descarga en la plaza el arco iris
que abanica la tarde del parto
sin dolor nace el toro
que es el alfiletero de los gritos
que silban la rapidez de la carrera "

O bien

"Lengua de fuego abanica su cara en la flauta la copa
que cantándole roe la puñalada del azul
tan gracioso
que sentado en el ojo del toro
inscrito en su cabeza adornada con jazmines
espera que hinche la vela el trozo de cristal
que el viento envuelto en el embozo del mandoble
chorreando caricias
reparte el pan al ciego y a la paloma color de lilas "

Los primeros textos poéticos de Picasso se sitúan de lleno en esa etapa en la que tema taurino ocupa un lugar muy relevante, desde los aguafuertes de *La Tauromaquia* de Pepe Illo y la *Minotauromaquia* (1935), hasta culminar en el *Guernica* La importancia de la simbología del toro en la obra picassiana queda perfectamente resumida en las palabras de Cirici Pellicer "El mito mediterráneo del toro, la divinidad de los frescos cretenses o de los bronces mallorquines, de la corrida andaluza fue asumido por Picasso, que encontró en la tauromaquia la simbología de un maniqueísmo elemental y fuerte La fuerza bruta en el toro La inocencia en el caballo abierto a cornadas La luz de la inteligencia en el torero vestido, por cierto, de luces" (9)

Si Picasso declaraba entonces que un cuadro era para él "la descarga de sensaciones y visiones", puede decirse que sus poemas cumplen una función semejante, a partir de un procedimiento de asociaciones e imágenes que se relaciona de forma evidente con el automatismo surrealista, basado en la conexión de realidades diversas (muy distantes entre sí, por lo general), a varios niveles

No obstante, sería absurdo hablar de "influencias" de la escritura de Breton (o de Eluard, o de Benjamin Péret) sobre los textos de Picasso No se trata de ello en absoluto, puesto que, por otra parte, las referencias concretas habría que buscarlas en la propia obra picassiana Lo esencial es advertir cómo una determinada ideología artística y/o literaria ha configurado esos textos y, al mismo tiempo, ha generado una legitimación "teórica" como es en este caso el texto "paralelo" de André Breton, quien, a propósito de los poemas de Picasso, expresa nuevamente su conocida idea del poeta como "vidente", según el modelo de Rimbaud Es muy significativo, además, que Breton considere los textos de Picasso como un "*diario íntimo* a la vez sensorial y sentimental", teniendo en cuenta el hecho de que el artista se preocupaba de indicar el lugar, el día e incluso la hora en que fueron escritos Dejando aparte las connotaciones que posee todo "diario" en la literatura surgida a partir del XVIII, es obvio que nos encontramos con una trasposición de ciertos temas que afectaban a la práctica artística cotidiana la aplicación del color, los juegos de luz y sombras, por ejemplo Veamos los siguientes fragmentos, escritos directamente en francés por Picasso

> "La page un coup de fusil un fleuve le papier chante le canaris dans l'ombre blanche presque rose un fleuve dans le blanc vide dans l'ombre bleu clair des coleurs lilas une main au bord de l'ombre "
>
> "Ecoute dans ton enface l'heure que blanc dans le souvenir bleu borde blanc ses yeux et morceau d'indigo de ciel d'argent " (10)

Un personaje que conocía muy de cerca la actividad de Picasso, Jaime Sabartés, vuelve a insistir en la correlación existente entre su expresión literaria y la obra plástica Picasso, afirma Sabartés, no escribe "con el propósito de hacer literatura, sino para estar solo consigo mismo también en el mundo de las letras, completándose en todas las formas del arte () Así vemos que su producción literaria vibra dentro del ritmo de su pintura y escultura" La palabra adquiere de esta forma un valor autónomo, como el que podía tener el color en un lienzo, toda la expresividad, la intensidad de los textos picassianos se sustenta en la fuerza de unas imágenes esencialmente visuales que sugieren de inmediato al lector una representación plástica En otras ocasiones, esa intensidad se consigue a través de palabras españolas castizas (palabras que, en aquella época, jamás utilizara ningún poeta español) " sordo a la pulga que mea la lluvia de tanto café con leche que sacude la cabellera que espera escondida detrás de la puerta de hierro que hincha la vela la buena educación que recibió tendido todo el día en la cama el trozo de cristal para que el viento envuelto en el embozo del mandoble no haga más que correr y maldecir las castañas pilongas y el cardo "

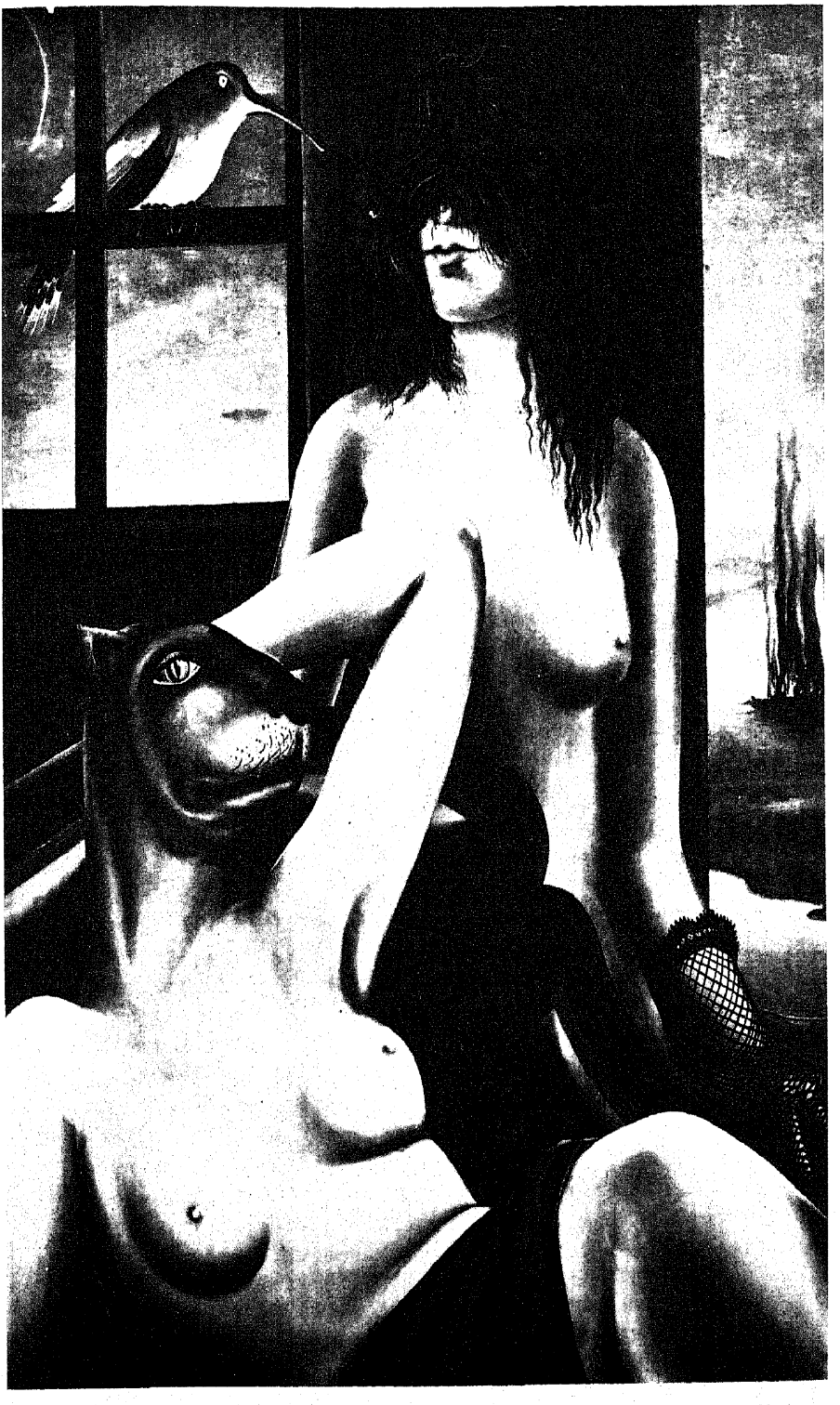
La escritura de Picasso no permaneció insensible ante los graves acontecimientos de España, primero, y de Europa, después Durante la ocupación alemana continúa escribiendo textos poéticos que reflejan un panorama angustioso y se aventura en un terreno nuevo para él como era el teatro, con la obra *Le désir attrapé par la queue* Terminaremos citando la parte final de un texto que acompaña a los grabados de *Sueño y mentira de Franco* En él puede observarse la misma angustia y el sentido de denuncia expresados en *Guernica*

"Gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo picando en el morrillo de los gritos que se cuecen en el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón que el sol rebaña el plato que el bolsín y la bolsa esconden en la huella que el pie deja en la roca " (1937)



NOTAS

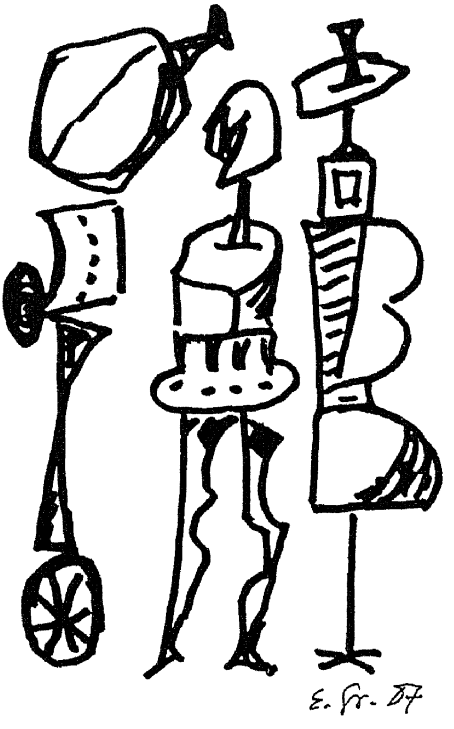
1 — Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, Losada, Buenos Aires, 1960, p 68
2 — Eduardo Westerdahl, "Picasso, el límite de su vanguardia y la República española", en *Picasso 1881-1981*, Taurus, Madrid, 1981, p 166
3 — Luis Buñuel, *Poemas* (Introducción de F J Aranda), Arcadia, Lisboa, 1977, pp 40-42
4 — Según Westerdahl, fue el propio André Breton quien sirvió de intermediario entre Zervos y los redactores de *Gaceta de Arte*, siendo además portador de los textos picassianos, que de esta forma aparecían por primera vez publicados en España (E Westerdahl, loc cit , p 158) Sin embargo, existen diferencias entre una y otra versión, cuyo estudio excedería los límites de este trabajo
5 — A Bonet Correa, "Picasso y España", en *Picasso 1881-1981*, p 143
6 — Vid F Calvo Serraller, "Picasso y el surrealismo", en *Picasso 1881-1981*, pp 41-74
7 — Ibid , p 64
8 — El tema del vitalismo artístico en la obra de Picasso está perfectamente expuesto por Concepción Félez Lubelza "Lo que hizo posible a Picasso el vanguardismo y su estética", en *Homenaje a Picasso*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, vol XI, fasc 21, 1974 y en el libro de Santiago Amon *Picasso*, Edicusa, Madrid, 1973, en especial las páginas 127-131
9 — A Cirici Pellicer, "Mitologías de Picasso", en *Picasso 1881-1981* , p 90
10 — Breton, en su artículo "Picasso, poète", dice que Picasso escribía a veces directamente en francés y que en otras ocasiones se los traducía "mot a mot" del español "On s'est même autorisé à violenter la syntaxe française chaque fois qu'elle se refusait à suivre l'espagnole plutôt que de se priver d'un tour expressif et de compromettre par là le movement de la pensée " (*Cahiers d'Art*, enero de 1936, p 188)



Las cortesanas, LABISSE, 1943.

LA ÉTICA SURREALISTA DE EMILIO PRADOS

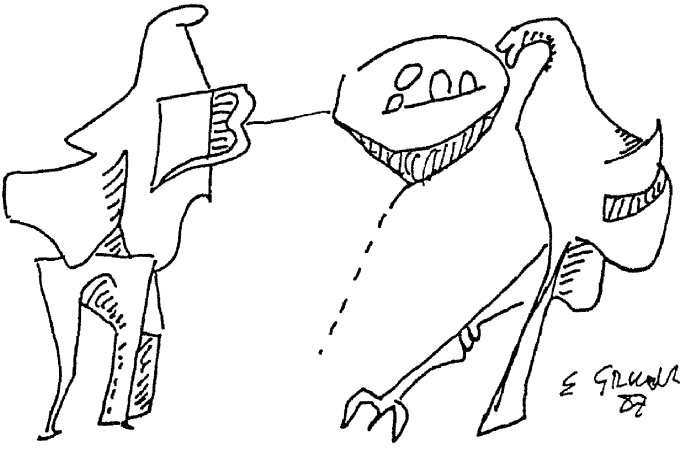
Por Patricio Hernández



Viñetas originales de EUGENIO GRANELL

¡Qué doble espejo en el mundo
mi carne entre tus recuerdos!
Emilio Prados

Cuando la crítica y la historia literaria tratan de especificar qué textos deberían ser considerados como surrealistas, utilizan parámetros surgidos del análisis de obras francesas que tradicionalmente se han llamado surrealistas Para determinar si tal o cual obra era surrealista, se han basado, especialmente, en la escritura automática y en la presentación de imágenes inhabitualmente asociadas Sin embargo, poco o casi nada se ha hablado de la base ideológica que da sustento a toda esta corriente literaria



El surrealismo no puede reducirse únicamente a una técnica, sino que, antes bien, es una ética que pretende revolucionar la vida del hombre, al provocar una modificación en el modo como el ser humano, desde siempre, ha observado la realidad La escritura automática y la asociación sorprendente —por inesperada— de objetos o imágenes son vías o medios —y no precisamente los únicos-, para expresar y pensar la realidad de manera distinta a como lo solemos hacer

La escritura automática surge como una necesidad en el camino de la expresión totalmente liberada de nuestra conciencia, en exceso racionalista Pero, ¿supone una abolición de la conciencia artística, tal como algunos poetas —entre ellos Lorca y Aleixandre (1)— la entendieron, y por tal motivo la rechazaron? Lo cierto es que la escritura automática no está reñida, en absoluto, con el carácter artístico de la expresión Es precisamente, y ante todo, la propia expresión artística, pues la escritura automática no es otra cosa que la expresión interior del hombre Aquella que es común a todos los hombres y que pertenece verdaderamente a lo que podríamos llamar Poesía "con mayúsculas" Ajena a nuestro tiempo y, por consiguiente, a un espacio concreto Parece inevitable reconocer que en nuestra cultura actual resulta difícil —por no decir imposible— la práctica de la escritua automática Que ésta se dé en estado puro yo absoluto Sería, en este contexto, y tal como ha reconocido Octavio Paz (2), una meta a conseguir por todos los hombres, antes que una vía de expresión por la que se accedería a un estado de inocencia o espontaneidad perfecta La escritura automática se identificaría, pues, con ese estado de inocencia absoluta, que de lograrse haría innecesaria la escritua misma

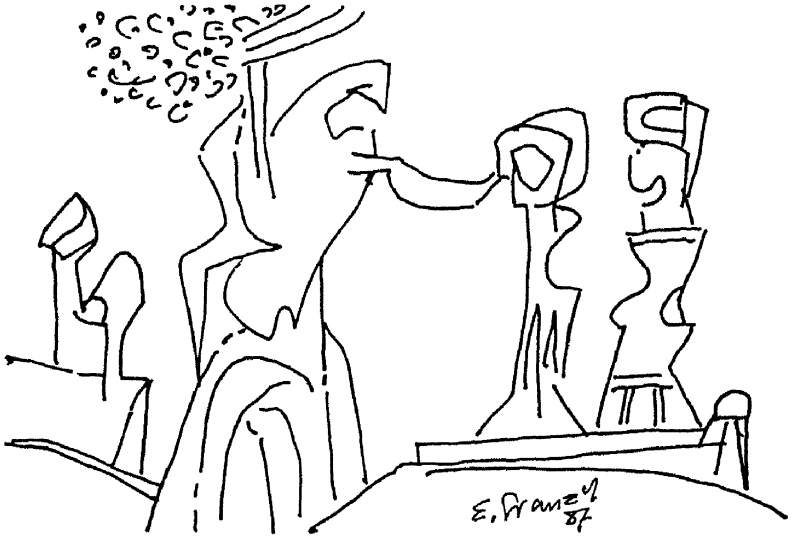
No obstante, al igual que en Francia, aquí en España hubo serios intentos por dar alcance a la escritua automática Aquellos poetas que se lanzaron a ponerla en práctica, según las normas del máximo ideólogo del movimiento, André Breton, pronto se percataron de la imposibilidad de plasmar, mediante una escritura que se sustenta en reglas racionalistas, un dictado interior que emergía como un conglomerado de palabras e ideas desconectadas entre sí, lo

que las hacía ininteligibles incluso para el propio médium A fin de cuentas, estas dificultades —intrínsecas al propio dictado— dieron en muchos casos unas obras surrealistas carentes de autenticidad, cuyo automatismo quedaba reducido a unas cuantas migajas del texto emergido por tal procedimiento No hay que olvidar que muchos surrealistas franceses, según ha reconocido Breton (3), competían en el plano estético, estableciendo una selección, depuración de sus textos automáticos Así, si examinamos —como hace Manuel Durán (4)— las obras de escritua automática de Eluard o de Aragon, podemos encontrar claros vestigios de la selección artística que se ha operado en ellas

Ante esta situación, parece conveniente rechazar el argumento de la escritura automática como base fundamental para establecer el carácter surrealista de una obra literaria, y reconocer con André Breton que

> son surrealistas las obras no automáticas que se sitúan con cierta ventaja, o sea con cierto rigor, a lo largo de esa curva que nos ha impuesto la vida y no esas obras excesivamente demasiado numerosas, cuyo automatismo es totalmente externo, cuando no ha sido simulado (5)

En el campo de nuestra literatura, Emilio Prados también experimentó la escritura automática en obras que escribe entre los años 1925 y 1936, pero sería erróneo reconocer como surrealistas únicamente esas obras Antes bien, hay que valorar todo el conjunto de la producción pradiana como surrealista Y lo es, precisamente, por la disposición que sus obras adoptan frente a la vida, por su especial cosmovisión y por resaltar en ellas el papel fundamental, originador, de la inspiración que parte de la voz interior del poeta Una obra, indudablemente, de ética surrealista, según veremos a lo largo del presente artículo Conviene, previamente, poner de relieve el carácter impulsor que, del nuevo movimiento, representa Emilio Prados en España, lo que lamentablemente para nuestra historia literaria no ha sido valorado suficientemente

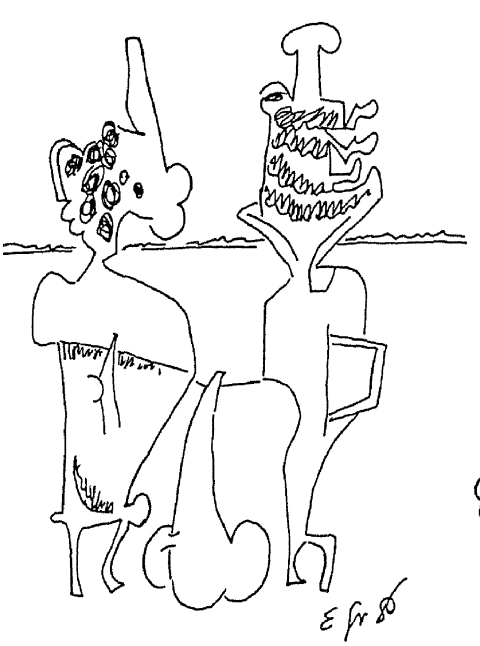


Se ha tratado, con excesiva frecuencia, de buscar el origen del surrealismo español en un autor o en una obra determinada Con resultar importante tal búsqueda, no creo deba importarnos mucho tal hecho anecdótico El surrealismo, al tiempo que se extiende por Francia, penetra en nuestra literatura por varias vías y de forma simultánea Existía en nuestro ambiente literario de los primeros años veinte, una gran receptividad y disposición hacia todos los movimientos de vanguardia europeos, en especial, aquellos que se divulgan desde París, tales como el creacionismo, el ultraísmo, el dadaísmo y el surrealismo Por ello, no resulta nada extraño que cualquier nuevo postulado vanguardista entrara a formar parte de las tertulias literarias madrileñas, simultáneamente a como lo hace en las tertulias de París Madrid se convierte, así, en caja de resonancia de los nuevos movimientos artísticos

Sin embargo, la aceptación y, consecuentemente, el éxito de la nueva moda dependía, en gran medida, de la predisposición de nuestos autores frente a las nuevas doctrinas y, como suele ser inevitable, de la importancia, en nuestro marco cultural, del escritor o escritores que asumían como tarea propia la divulgación de las nuevas modas En este contexto, nos encontramos con autores como Emilio Prados, José María Hinojosa, Salvador Dalí o Luis Buñuel que pronto se entusiasman con las ideas revolucionarias que propugna el surrealismo, pues coinciden en esencia con su peculiar manera de concebir la realidad, y, en particular, la función que la literatura y el arte han de tener en nuestra vida Pero, sin embargo, ninguno de ellos se había dado a conocer en los años 1924-1925, en los que hace su aparición el movimiento surrealista Eran jóvenes artistas que empezaban a abrirse paso, por lo que carecían de la suficiente fuerza moral para lograr crear, en aquellos primeros años, una escuela o grupo eminentemente español Y, por otro lado, nos hallamos con unos autores ya consagrados o, al menos, reconocidos que no mostraban disposición alguna —si no era rechazo— hacia las ideas revolucionarias surrealistas Lo cierto es que el peso de este segundo grupo de autores se hizo sentir con gran fuerza en aquellos años decisivos, imposibilitando el desarrollo normal de la nueva corriente Este hecho, precisamente, y por curioso que pueda parecer, sigue, aún en la actualidad, pesando en la apreciación objetiva y necesaria de la importancia que tal movimiento tuvo en nuestra literatura y, en particular, en la poesía de la Generación del 27

Centrándonos en Emilio Prados, observamos una gran disposición vital hacia los principios surrealistas, cuyas raíces deberíamos buscar en su infancia y en las experiencias que obtiene en los dos inolvidables viajes que, durante su juventud, hace por Europa el primero con destino a Davos Platz (Suiza) le permite visitar París, y el segundo a Friburgo (Alemania), en cuya universidad entra en contacto con la filosofía idealista alemana

En la infancia de Prados encontramos la raíz de su ser de poeta, de lo que da testimonio a lo largo de toda su poesía Vive una infancia desamparada y habitada por terrores nocturnos Su recuerdo de cuando contaba cuatro o cinco años de edad es el de estar siempre a punto de morirse (6) El sentimiento de la muerte, que le acompaña durante toda su vida, ya aparece en esos primeros años El propio poeta se define *como un niño muerto y que sin embargo, viviera* (7) Desde ese momento, se le hace consciente el sentimiento de su materialidad torpe, del *dolor hondísimo por el hueco en sombra* que habita su cuerpo (8)





Prados, en una carta dirigida a su amigo José Sanchis Banús, explica en qué consistían para él esos terrores nocturnos que tanto le angustiaban en su niñez

> Desde mi nacimiento mi salud ha sido siempre bastante mala, padeciendo de "terror nocturno" casi en estado que me enajenaba, viendo (despierto) el sueño que me perseguía y al que hoy debo todo (9)

Conviene destacar de este texto la frase "al que hoy debo todo", pues a través de ella entendemos que ese sueño, visión infantil, dejó una huella imborrable, que marcó de manera decisiva, no sólo su existencia, sino también su creación poética Según Sanchis Banús, la confidencia de Prados significa que éste ve en el "terror nocturno" la fuente de su poesía, y la explicación que da a esta asociación resulta a nuestro parecer bastante convincente

> Es indudable que a él le fue dado, ya desde entonces, vivir (con mayor frecuencia, duración, intensidad) lo que todo hombre percibe alguna vez, fugazmente y como a ramalazos el sentimiento de su propia existencia() Dicho sentimiento es angustioso, porque quien es presa de él percibe también correlativamente la otredad de las cosas Esa otredad es la que tenía despierto, enajenado de terror, al pobre niño malagueño (10)

Tal vez a causa de estas vivencias, su carácter se va formando de manera especial No parece, pues, extraño que fuera conocido como "el oscuro" (11) o "el chalao" (12) por parte de otros niños —entre ellos Vicente Aleixandre— que asistían al colegio de don Ventura en la calle Granada de Málaga

El significado de sus vivencias infantiles, sólo se le hará patente, años más tarde, cuando en 1921, y a causa de una enfermedad pulmonar, coincide con enfermos moribundos en el Waldsanatorium de Davos Platz Llega a conocer

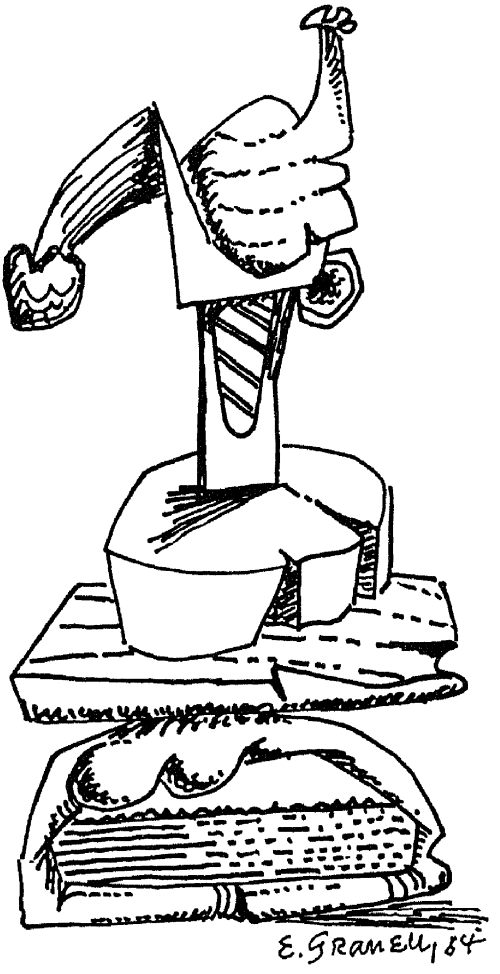
muy de cerca a la muerte En el sanatorio tendrá tiempo de autoanalizarse, de recordar sus terrores nocturnos y comprender su verdadero significado la muerte se le había presentado, asistiendo a un segundo nacimiento (13) De este acontecimiento queda clara constancia en el diario íntimo que Prados escribe en el sanatorio, el cual ha llegado hasta nosotros gracias a su publicación en 1966 por José Luis Cano, quien lo recibió de manos del poeta en los años veinte

Su estancia en Davos, además de suponer su curación, le va a abrir un nuevo horizonte a la poesía Si bien en la Residencia de Estudiantes, y de la mano de Juan Ramón Jiménez, ya había realizado algunos ensayos poéticos, ahora se sabe poeta y, lo que todavía va a ser más importante para su trayectoria vital nace el tema esencial y constante de su escritura Su vida adquiere un nuevo sentido a través de la Poesía (14)

Tras ocho meses en Davos Platz, vuelve a España acompañado de su hermano Miguel Pero, al igual que en el viaje de ida, pasan por París, permaneciendo en esta ocasión unos diez días Tienen oportunidad de visitar a Picasso, a otros artistas españoles y también los cafés de moda en los que se organizaban las tertulias literarias de los nuevos vanguardismos Asiste, así, a finales de 1921, y de forma casual, a los inicios de diversidad de movimientos literarios Esta deslumbradora visita va a dejar profunda huella en el joven artista A partir de ahora ya no dejará de estar en permanente contacto, a través de revistas y libros, con ese mundo que fugazmente conoce en su estancia en París

Las vivencias que se le presentan a Prados a lo largo de 1921, unidas a la necesidad de comprender mejor el peculiarísimo mundo que vive desde los primeros tiempos de su infancia, le conducen hacia el campo de la filosofía Así, tras pasar unos meses en Málaga, en donde tuvo que coincidir en más de una ocasión con la que había sido su novia, Blanca Nagel, ahora prometida de Francisco Hinojosa, hermano del poeta (15), decide salir de nuevo al extranjero Sus padres, haciendo un gran esfuerzo económico y con la finalidad de apartarlo del ambiente hostil que Prados debió vivir por aquel entonces en Málaga, lo envían a la Universidad de Friburgo en Alemania Allí llega en el otoño de 1922 Vive en estrecha relación con J A Rubio Sacristán, asistiendo a determinadas clases de economía y filosofía Es de suponer que la asistencia a clase no se realiza regularmente, pues Prados carecía del suficiente dominio de la lengua alemana Sin embargo, vive rodeado de amigos españoles que inciden en la elección de sus lecturas Lee en ediciones francesas textos de literatura oriental Asimismo, aumenta su afición —ya iniciada por el contacto en la Residencia de Estudiantes con García Morente— por los autores griegos, en especial los presocráticos, a los que accede gracias a las ediciones que de ellos encuentra en dicha Universidad Tiene, además, la oportunidad de vivir y sentir directamente el ambiente romántico y nacionalista que en aquellos años se respiraba en la Alemania prefascista

Las estancias de Prados en París, Davos y Alemania, junto a sus lecturas de filosofía oriental, presocrática e idealista, a las que hay que añadir la lectura de Freud, al que accede tempranamente a través de su hermano Miguel, médico psiquiatra, van configurando la peculiar cosmovisión de nuestro poeta Así cuando vuelve a España en la primavera de 1923 trae nuevos planes e ideas poéticas que expone al grupo de amigos de la Residencia Lorca, Buñuel, Dalí, Moreno Villa Parece molestarle el desorden, el excesivo énfasis en el mero juego intuitivo, así como la falta de formación filosófica de sus compañeros



Propone un tipo de poesía más trascendente Una poesía de corte revolucionario, liberadora del hombre, de concepción metafísica

Estas propuestas, que curiosamente coincidirán con los postulados de André Breton, son presentadas un año antes del primer manifiesto surrealista Sin embargo, no serán tenidas en cuenta Es más, sus compañeros llegan incluso a mofarse de él diciéndole que ha vuelto hecho un *místico alemán, un revolucionario pesadísimo, un San Sebastián demasiado flechado, etc* (16) Ante el sentimiento de rechazo e incomprensión que recibe, abandona Madrid y se instala en Málaga Emprende una de sus primeras "fugas", las cuales con el tiempo resutarán habituales en la vida de Prados

Ya en Málaga, contacta con Manuel Altolaguirre y con José María Hinojosa, a los que transmite su concepción poética En esta ocasión con mayor éxito De esa manera, cuando hace su aparición el primer manifiesto surrealista, en octubre de 1924, el grupo de poetas malagueño —gracias a la incidencia de Prados— se halla preparado para asumir los nuevos principios Allí, en Málaga, reciben a lo largo de 1925 las revistas y libros surrealistas franceses, a los

que están suscritos Les dedican especial atención en las tertulias que mantienen, y en las que también leen a Freud v Marx Prados escribe ese año la que, tal vez, podría considerarse como la primera obra española de carácter surrealista La titula *6 estampas para un rompecabezas*, pero, lamentablemente, en su época pasa inadvertida, ya que su autor no la publica Aparece únicamente y con carácter póstumo en 1975, dentro de sus *Poesías completas*, recopiladas por Carlos Blanco y Antonio Carreira

Igual, o incluso peor destino, correrán los sucesivos libros de técnica más marcadamente surrealista que escribe Aún hoy en día siguen en espera de su publicación una serie de textos en prosa surrealista compuestos entre los años 1927-1933 La importancia literaria de estos textos es doble por un lado su propio valor intrínseco, el cual quedará probado tan pronto se divulguen, y, por otro, el valor que representan unos textos en prosa surrealista de la que tan escasas muestras existen en nuestra literatura contemporánea

También su poesía de técnica surrealista escrita entre 1930 y 1933 aparece incompleta y cronológicamente desordenada en *Poesías completas* En este período compone fundamentalmente cuatro libros Si bien su escritura fue en algunos casos simultánea, su cronología más aproximada sería *La voz cautiva*, *¡No podréis!*, *Andando, andando por el mundo* y *La tierra que no alienta* El segundo y cuarto libro, el poeta, a lo largo de su vida, los daba por perdidos Actualmente contamos con ellos gracias a los borradores que de los mismos posee su amigo Bernabé Fernandez-Canivell, al que agradecemos su generosidad al facilitárnoslos De estos dos libros, están pendientes de publicación dos poemas de *La tierra que no alienta* y diecinueve pertenecientes a *¡No podréis!* (17) De este último libro son algunos de los poemas que Emilio Prados en su destierro de México lamentaba haber perdido

> () había poemas que realmente al recordarlos me ponen los pelos de punta () describía, no tanto lo que después fue la salida de Malaga, sino la salida de España (18)

Estas declaraciones que figuran en una carta dirigida a Sanchis Banús en 1959, se ven corroboradas ahora con la aparición de estos textos Por ejemplo, el titulado "Volumen" resulta premonitorio de la derrota de ejército republicano, la caída de la República española, y la vuelta de Prados, en el exilio, a un tipo de poesía próxima a la que escribe con anterioridad a 1930

> Volver o como caminar la decadencia de nuestros ejércitos desposeídos
> La percepción completa la desfloración de una virgen
> El agua perdida sobre las hojas de una aurora
> La razón que adivina caminar un silencio
> Reproducir ecuánimemente nuestros recuerdos más lejanos
> El amor
> Volver a la emancipación del sueño

Con independencia de la apreciable y abundante escritura surrealista que nos ha legado Prados, conviene resaltar la importancia de este autor en la orientación surrealista existente en el seno de la Generación del 27 Ya hemos anotado anteriormente su propuesta de 1923 al grupo de la Residencia Pero, si

bien entonces no obtiene la necesaria aceptación, Prados no renuncia a sus ideas surrealistas, por lo que intenta en varias ocasiones unirse a otros poetas españoles con similares preocupaciones artísticas y vitales

Con Hinojosa y Altolaguirre, procura dar cabida en las páginas de *Litoral* a los artistas de tendencia surrealista Consigue que colaboren Cernuda y Aleixandre en la segunda etapa de la revista —números 8 y 9, de mayo y junio de 1929— en la que *Litoral* se decanta claramente hacia el surrealismo Igualmente, en verano de 1929, intenta crear, junto a Dalí, Hinojosa y Aleixandre, una revista esencialmente surrealista que recogiera el espíritu de los últimos números de *Litoral* Todo quedará en proyecto, tal vez por falta de medios económicos y, seguramente, por la retirada de José María Hinojosa, escéptico de su éxito comercial Dalí no cejará en su empeño, pues,a finales de ese mismo verano, hace igual propuesta, también sin conseguirlo, a Luis Buñuel (19)

Los problemas que surgen para la creación de un grupo compacto de poetas surrealistas, unido al final de la segunda etapa de *Litoral* y a las dificultades económicas que imposibilitaban la aparición del órgano difusor con las ideas del grupo, acrecientan la crisis que, ya tiempo atrás, venía padeciendo Emilio Prados Decide retirarse durante una temporada a una ermita abandonada, próxima a Málaga Durante un tiempo vive apartado de los poetas de su generación Se dedica preferentemente a labores de alfabetización en "El Palo", barrio malagueño habitado mayoritariamente por míseros pescadores

En los primeros meses de 1931, procura orientar de nuevo su actividad artística en compañía de otros poetas Decide trasladarse a París, pero antes le parece más oportuno hablar con Cernuda y Aleixandre en Madrid Desea materializar un subgrupo surrealista dentro de la Generación del 27, del que ya había realizado proyectos en 1929 Como primer paso, los tres poetas deciden distanciarse de los otros componentes del grupo generacional, con los que aprecian ciertas discordancias Para ello, acuerdan manifestar su disconformidad no tomando parte en la antología que de la Generación del 27 preparaba Gerardo Diego De este hecho queda constancia escrita a través del testimonio de Emilio Prados

> No quise figurar en la Antología de Gerardo Diego porque mi moral (de entonces) me lo impedía Yo creía en un verdadero cambio que deberíamos al "surreálisme" Así se lo dije a Vicente y a Luis () Pero la verdad es que después de acordar, los tres, no toma. parte en dicha Antología, me quedé solo y triste, con mi verdad o mi mentira (20)

Este nuevo fracaso aumenta las distancias de Prados con sus compañeros A todo ello se va a unir otro hecho decisivo que marcará su trayectoria futura a causa de su pensamiento e ideas políticas, se le niega —en este viaje a Madrid— alojamiento en la Residencia de Estudiantes Este acontecimiento reafirmará aún más sus propias creencias, a las que se mantendrá fiel en su destino como poeta

Cuando al año siguiente, en 1932, se publica la primera edición de la Antología de Gerardo Diego, Prados figura en la misma, según reconoce su antólogo, *en contra de su voluntad* (21) La selección de sus poemas la realiza Vicente Aleixandre, autor también de una pequeña biografía de su amigo Emilio No se cumple, pues, el pacto establecido entre los tres poetas Tampoco se respeta la voluntad manifiesta de no aparecer de Prados Todo parece apuntar a Vicente Aleixandre como el poeta que intenta convencer —a instancias de Gerardo

Diego— a sus dos compañeros para que revoquen el acuerdo Lo consigue de Cernuda,pero no de Prados, quien se muestra inflexible y firme en su postura Cernuda accede a participar, pero a sabiendas de que lo hace en contra de sus convicciones de entonces, lo que le acarrea gran desasosiego No de otro modo deben entenderse estas palabras que, años más tarde, al recordar este hecho, escribe Cernuda

> Quien esto refiere no ha olvidado la repugnancia, la irritación que le producía en aquellos años la realidad española la vaciedad política, la injusticia, el desperdicio de lo mejor y lo más noble Todo me era allí repelente el ambiente, la gente, la lengua, la literatura, sobre todo la contemporánea Ciertas líneas que con mi nombre se publicaron, como credo poético o vital, en la primera edición de la Antología compilada con Gerardo Diego, fueron consecuencia de tal estado de ánimo El superrealismo me ayudó, como creo que ayudó a mis amigos en la poesía, a hallar voz que me libertara de momento tan difícil (22)

La espesa red de relaciones afectuosas entre los componentes de la Generación —tal como ha señalado Vittorio Bodini (23)— impedía de nuevo cualquier escisión de sus miembros Los poetas puros no sólo no aceptaban los principios surrealistas, sino que en muchos casos mostraban un fuerte rechazo tanto a la escritura automática, a la que consideraban carente de sentido artístico, como a los aspectos gnósticos que transmitía su filosofía Este hecho impedía que los más jóvenes del grupo generacional —más receptivos hacia la nueva corriente literaria— negaran ser autores surrealistas, a pesar de componer obras en las que quedaba bien patente la influencia surrealista Prados, a diferencia de otros, nunca negó el carácter surrealista de su obra, pero deseaba distanciarse del movimiento oficial francés, ya que no quería ver asociado su nombre con el de aquellos autores —especialmente franceses— que hacían una literatura frívola, carente del más mínimo sentido vital auténtico

A Prados, desde los comienzos del surrealismo, no le resultan extraños los planteamientos de Breton, pues gracias a sus salidas al extranjero existía en él una gran receptividad Las ideas del *Primer manifiesto* convergen con lo que Prados ya buscaba, años antes, a través de sus estudios filosóficos No tendrá inconveniente en adherirse —antes bien lo hace con gran entusiasmo— a los postulados del nuevo movimiento El temor al surrealismo que se produjo en otros poetas, no hace mella en Prados, aun teniendo presente el peligro que podría acarrearle asomarse al subconsciente, dejarse sumir en el abismo

> Nos asomábamos a las fronteras de España y mojábamos nuestras sopitas de pan, unos, casi todos, en Francia, otros en Inglaterra los mayores Guillén, en Valéry y los otros en el surréalisme Estos primeros "comprometidos" Los más jóvenes con un miedo a "arrimarse" verdaderamente pánico, lo que se manifestaba en lo que hoy critican del grupo, como falta de seriedad () Nos asomábamos a un abismo nuevo y peligroso, "el subconsciente" y salíamos disparados a la luz, diciendo como al salir de "La casa de los milagros" de las Ferias "¡No pasa nada, entra!" Yo también tuve mis momentos comunes con ellos Más tarde me dejé sumir en el abismo (24)

La identificación de la gnosis filosófica, propuesta por el surrealismo, con la locura es generalizada Jorge Guillén, por ejemplo, lo deja traslucir en un artículo en el que indica que los jóvenes de entonces *no atendieron al superrealista*

cuando señalaba en el horizonte la locura, la "gnosis", los poderes ocultos del mago (25) Nadie deseaba ser tachado de loco en un momento en el que este apelativo cumplía la finalidad de desprestigiar o marginar a un grupo o persona, dentro de una sociedad en la que el enajenado mental era visto y tratado como una verdadera amenaza social Miedo, por tanto, en muchos autores del 27 a indagar en las zonas oscuras del subconsciente, tal como proponía André Breton, y en algunos casos pánico a dejarse arrastrar en las profundas aguas interiores, a fin de no caer en estados de enajenación psíquica

A Prados no llegan a importarle las consecuencias que le pudiera acarrear la nueva postura que adopta, aunque tenía presente que iba a ser criticado y posiblemente marginado Acepta los puntos gnósticos que propone el surrealismo, con los que él ya había entrado en contacto anteriormente, al margen del surrealismo, en Davos y Friburgo En ambas ciudades tuvo ocasión de contactar con una serie de realidades que, según Prados (26), *se consideraron siempre motivo de burla amistosa de "este loco"* Realidades que, precisamente, son las que condicionan y sustentan, desde el primer momento, toda su producción literaria

Tras entusiasmarse y quedar deslumbrado por el surrealismo, Prados hace suyos los principios del *Primer manifiesto* e inicia a solas su recorrido poético Los primeros desacuerdos con el surrealismo oficial empiezan ya en 1928 cuando escribe *Cuerpo perseguido* (27) Libro que por lo general ha sido interpretado incorrectamente como de poesía amorosa carnal En él encontramos toda la base del pensamiento surrealista pradiano Se trataría, más bien, de un libro de mística amorosa, sin especiales connotaciones, en el que la realidad es vista desde el interior del poeta subjetivizada A su vez, y en justa correlación, el yo aparente de la primera persona abandona su lugar preponderante para dejar paso a un yo trascendente, en el que se reconoce Prados El yo personal queda disgregado al ser percibido como un conjunto o conglomerado de deseos, pensamientos y sensaciones Del yo trascendente sólo se tiene su imagen Debe completarse Lo siente como un árbol que crece en su interior —en la sombra— atormentándolo día a día Por ello, toda la poesía de Emilio Prados está basada en un permanente preguntar por la trascendencia Es una constante búsqueda en su mundo interior

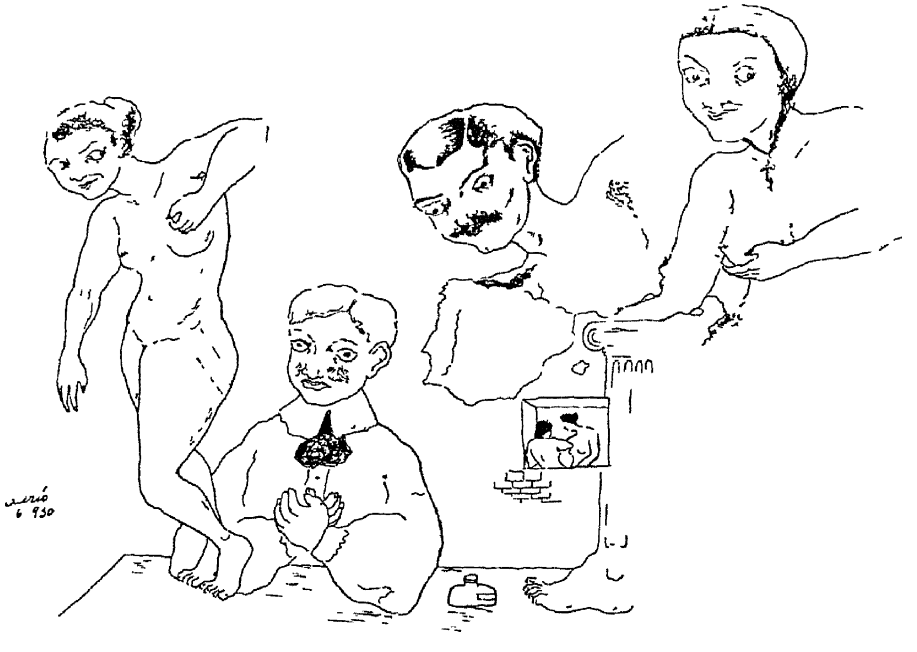
De acuerdo con la doctrina surrealista, en la poesía pradiana se declara la imposibilidad de conocer a través sólo de la razón, tal como el racionalismo nos ha impuesto a lo largo de siglos de existencia Sabe que en cada hombre halla descanso la naturaleza, el universo entero La realidad interior y la exterior pertenecen a una misma identidad Los estados de vigilia y sueño se igualan

Por ser precisamente el poeta quien está más cerca del sueño interior del hombre, conocer y dar a conocer a otros será su misión Una permanente búsqueda de la unidad que habita en cada hombre Procura, pues, oír la voz interior de su yo trascendente para verterla lo más fielmente posible en su poesía Grande es la responsabilidad de Prados Está obligado a entregar el mundo de la Poesía que vive, aun a sabiendas de que su mensaje no posee la claridad necesaria Su palabra, por ahora, se pierde sin dar el fruto que el poeta espera de ella Mientras llega ese día, encuentra un refugio en su mundo interno, en su propio mundo, el cual está preservado gracias a la Poesía, ya que es ella donde la realidad puede quedar oculta en la apariencia Todo ello de acuerdo con el pensamiento de Heráclito, según el cual a la Naturaleza le place ocultarse Prados siente que de momento, no obstante, debe darse por entero Al entregarse

en su escritura, aporta su parte de germen,aquel que permitirá en el futuro que el hombre vea más allá de las apariencias, entrando en comunión con todas las cosas y, por consiguiente, con el universo del que desde siempre ha formado parte

Pretende, en definitiva, llegar a todos los hombres por medio de la poesía De conseguirlo, su palabra poética —ahora oculto su secreto en la apariencia— se hará transparente Su hermetismo abrirá paso a las más puras claridades Entonces conocer supondrá transformar Transformar la vida al revolucionar el modo con el que el hombre ha pensado y ha creído conocer la realidad Eso es lo que en esencia y fundamentalmente persigue el surrealismo en ello está empeñada su nueva moral, su ética profunda Confiemos, mientras tanto, en ese día en el que, según André Breton, *el hombre saldrá del laberinto, después de haber encontrado a ciegas en la noche el hilo perdido Ese hilo de la poesía que a partir de Lautréamont y Rimbaud hemos querido que cambiara la vida Ese hilo que se une con el que se enrolla incesantemente en la bobina de la tradición oculta, a medida que los mitos pasan y se quedan* (28)

A ese hilo perdido del que nos habla Breton se podrá llegar, entre otras vías, gracias y a través de la poesía de Emilio Prados Su "Poesía", su auténtica voz interior, está siempre ahí, constantemente a nuestro alcance, dispuesta para conducirnos por el laberinto envuelto en sombras, en el que suele instalarse la vida del hombre



– El escalar –

Dibujo de DARÍO CARMONA

NOTAS

1 — Federico GARCIA LORCA, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962, pp 1620 y 1622 Vicente ALEIXANDRE, 'Nota preliminar" a la antologia *Poesia superrealista*, Barcelona, Barral, 1971, p 7

2 — Octavio PAZ, *La busqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos, 1974, pp 7-27 Recogido en *El surrealismo*, edic de Victor Garcia de la Concha, Madrid, Taurus, 1982, pp 36-46

3 — André BRETON, *El Surrealismo, puntos de vista y manifestaciones,* Barcelona, Barral editores, p 86

4 — Manuel DURAN, *El superrealismo en la poesia española contemporanea*, Mexico, 1950, p 132

5 — Andre BRETON, *op cit* , p 265

6 — Segun le manifiesta a Carlos Blanco Aguinaga V "Introduccion" a *Poesias completas*, p XIV

7 — Carta al sacerdote Alfonso ROIG IZQUIERDO del 15 XI 1955, publicada por José SANCHIS BANUS en *Insula*, nums 368-369, julio-agosto, 1977, p 13

8 — Carta al mismo destinatario, publicada en *Insula*, *op cit* , pag 13

9 — Carta a José SANCHIS BANUS del 21 I 1958, en *45 lettres inedites d'Emilio Prados, annotees et commentées* Tesis de doctorado en estudios ibericos, Sorbona, 1 de julio de 1972, inedita

10 — José SANCHIS BANUS, 'Introducción" a *La piedra escrita Madrid, Castalia, 1979, p 34*

11 — Asi lo reconoce Prados en carta a Sanchis Banus del 26 III 1958, op cit

12 — Nombre que le aplicaban los otros niños, segun Vicente ALEIXANDRE, en 'Emilio Prados en su origen", *Insula*, nº 187, junio de 1962, p 1

13 — A este acontecimiento se refiere Maria ZAMBRANO en "Pensamiento y poesia en Emilio Prados", figura como prologo a la edicion de *Circunstancia del sueño*, Valencia, Pretextos, 1981, p 11 También se refiere a ello en 'Morte e vita di un poeta Emilio Prados", *L'Europa Letteraria*, Roma, nº 20-21, abril de 1963

14 — Para Carlos BLANCO AGUINAGA en Davos *ha nacido el poeta* de la intimidad con la muerte Prologo a *Poesias completas*, p XXVI

15 — A Blanca, "Madame H ", dedica Prados su primer libro, *Tiempo (1925) Blanca Nagel y Francisco Hinojosa contrajeron matrimonio el 8 de febrero de 1923 en la iglesia de los Santos Martires de Malaga Dato obtenido en el Archivo Diocesano de Malaga*

16 — Frases que recoge Carlos Blanco del testimonio verbal de Prados Prologo a Poesias completas, p XXX A tenor de estas frases de mofa, podemos deducir cuales eran las propuestas que Prados lanza al grupo

17 — Los textos surrealistas de Prados figuran en mi tesis doctoral, *Emilio Prados la memoria del olvido*, Universidad de Zaragoza, 26 VI 1985, Vol II, pp 342-411

18 — Carta a Jose SANCHIS BANUS del 21 XI 1959, *op cit*

19 — V Agustin SANCHEZ VIDAL, 'Sobre un angel exterminador" en *El Surrealismo*, edic Victor Garcia de la Concha, *op cit* , p 133

20 — Carta a José SANCHIS BANUS del 21 X 1958, *op cit*

21 — A estas palabras añade Gerardo Diego *por lo cual los datos son algo aproximados e incompletos, y me ha sido imposible presentar al lector su fotografia y sus opiniones poéticas En Poesía Española Antologia 1915-1931* Ed Signo, Madrid, 1932

22 — Luis CERNUDA, *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p 1486

23 — Vittorio BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets editores, 1971 (segunda edic 1982), p 11

24 — Carta a José SANCHIS BANUS del 29 X 1959, *op cit*

25 — Jorge GUILLEN, "El estímulo superrealista"
en *Homenaje universitario a Damaso Alonso, Curso 1968-1969* Madrid, Gredos, 1970, p 206

26 — Carta a Jose SANCHIS BANUS, del 13 X 1958, *op cit*

27 — Idem

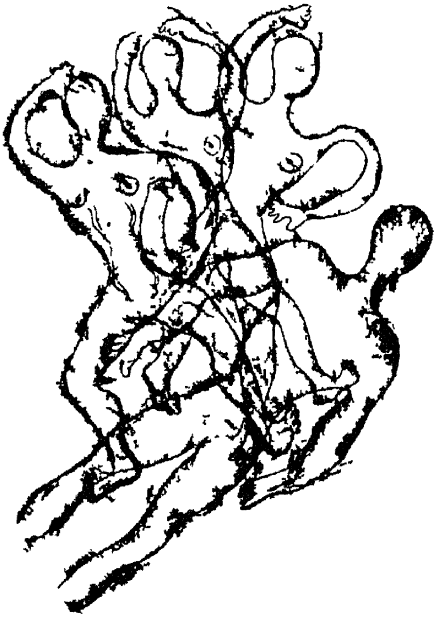
28 — André Breton, *op cit* , p 289



EUGENIO GRANELL, 1946.

JOSE MARIA HINOJOSA 1925-1936
Apuntes sobre la trayectoria de un surrealista

Por Alfonso Sánchez Rodríguez



BENJAMÍN PALENCIA

José María Hinojosa es uno de nuestros poetas de los años veinte que a pesar de los recientes estudios publicados sobre su vida y obra queda todavía por recuperar No es intención de quien esto escribe al cumplirse ahora el apenas recordado cincuentenario de su fusilamiento abordar dicha tarea, pero sí aportar alguna luz más sobre quien fuera nuestro primer surrealista, víctima además de uno de los más *sangrantes* casos de —y cito palabras textuales del profesor Giovanni Allegra— "silencio deliberado" por parte de cierta crítica, la cual, de todos modos, no ha conseguido condenar al poeta de Campillos al olvido que pretendía

Una de las razones que más han influido en la absurda e injusta descalificación de que ha sido objeto Hinojosa, el poeta, ha sido, paradógicamente, la económica, otra, la ideológica En ello se ha insistido muchísimas veces, sobre todo por parte de los que lo conocieron Basten algunos ejemplos a este respecto como botón de muestra Tratando Antonina Rodrigo (1) sobre el grupo de amigos formado en torno a la Residencia de Estudiantes se refiere al pintor catalán Josep Rigol, de cuyo archivo particular reproduce una carta postal dirigida a una amiga figuerense de Salvador Dalí en la que su autor se refiere a Federico

García Lorca, "que se va a meter a fraile", a Pepín Bello, imitador de manos", y a José María Hinojosa, "millonario", entre otros El tono de la citada tarjeta es, obviamente, festivo y desenfadado Por su parte, Luis Buñuel recuerda en su memorias (2) a José María como uno de los poetas andaluces "junto a Garfias, Lorca o Alberti— que formaba parte de cierta peña ultraísta a más de Dalí y Pepín Bello La imagen que el cineasta aragonés ofrece de su antiguo amigo es de contraste caracteriza a Hinojosa como avanzado en estética, pero conservador en política En cuanto a Salvador Dalí, cuando recuerda en sus libros de memorias el inicio de su breve y fructífera etapa malagueña allá por la primavera de 1930 (3) lo hace en los siguientes términos "Durante la enfermedad de Gala, acepté la invitación de un amigo de mis días de Madrid, que me pedía que fuera a visitarle a Málaga Pagaría mi estancia allí y prometía comprarme una pintura" (4) Tanto por testimonios de sus familiares "Isabel Hinojosa, Baltasar Peña— como de sus amigos y conocidos "José Luis Barrionuevo, Manuel Altolaguirre, Darío Carmona, José Luis Cano, etc — se sabe con certeza que este "rico amigo de Málaga" al que se vuelve a referir Dalí en la página 297 de su *Vida secreta* es José María Hinojosa Lasarte Por otro lado, y para equilibrar este balance algo indelicado, cabe también citar a quienes supieron recordarlo entrañablemente Así, por ejemplo, el poeta malagueño José María Souvirón, co-fundador de la efímera y juvenil revista *Ambos* (en la que Hinojosa iniciara al lado también de Altolaguirre su aventura editorial y literaria), quien al recordar los días de la publicación de su libro *Gárgola* escribía "Fue el primer libro en cuya dirección intervino Manuel Altolaguirre, ajustándose a los escasos medios tipográficos del taller El mecenas de esta edición fue otro buen amigo y paisano mío, José María Hinojosa, originalísimo poeta hoy más olvidado en España que en otras naciones, donde comienzan a hacer tesis sobre él" (5) En el prólogo a sus *Cuentos surrealistas* (Madrid, Turner, 1979, p 12), firmado en Casería del Conde, Málaga, en Julio de 1978, José Antonio Muñoz Rojas, poeta antequerano, recuerda, revelador "Por aquellos años estaba al día el surrealismo y esto puede ayudar a entenderlos Vicente [Aleixandre] me dijo que había que leer los *Cantos del Maldoror*, suscribirse a la *Revolution Surrealiste* y oír reverente a Breton y cofrades, sin que, la verdad, acabaran de calarle a uno como le calaron otras cosas El bueno de José María Hinojosa predicaba lo mismo"

1. Poesía de perfil — La trayectoria del Hinojosa surrealista se inicia seguramente en París, ciudad a la que llega el entonces estudiante de Derecho a mediados de 1925 Allí va a editar con todo lujo de detalles el que será su segundo libro, después de haber rendido el lógico tributo a la estética neopopularista con su *Poema del campo* Se trata de *Poesía de perfil* cuyo colofón lleva la fecha de 15 de marzo de 1926 Su primo Baltasar Peña recordaría en "La Jacaranda", su domicilio malagueño, una tarde de julio de 1985, para el autor de estas líneas, el terrible pero divertido momento en que José María trataba de confesar a su progenitor la última audacia literaria de que había sido capaz París, Tour Eiffel, marzo o abril de 1926 José María no sabe cómo decir a su padre que precisa dinero suficiente como para costear la recentísima edición de su segundo libro Baltasar, que ha prometido a su primo interceder ante don Salvador mientras almuerzan en el restaurante de la Tour, introduce sutilmente el tema en la conversación Finalmente, José María, casi a trompicones, consigue decir



—Papá, necesito dinero Me han hecho un libro

—Hombre "sale al quite su primo al apreciar el gesto de sorpresa de don Salvador—, José María, lo cuentas como si te hubiesen hecho un hijo

El libro en cuestión, impreso por Le Moil y Pascaly, iba dedicado al pintor Manuel Angeles Ortiz, autor del retrato del poeta malagueño incluido en el mismo y de los cuatro dibujos que ilustraban la edición Poemas de esta su segunda obra van también dedicados a Buñuel, Uzelai, Bores, Cossío, Viñes, Palencia, Peinado, etc , todos ellos miembros de la joven vanguardia cubista española radicada en París con los que Hinojosa compartiera su vida de bohemio con cuenta corriente El segundo poema del libro, titulado "Sueños", es para Julio Neira la primera manifestación literaria en verso del surrealismo español (6) Siete meses después, en noviembre de este año veintiséis, fueron publicados en el suplemento literario del diario murciano *La Verdad* tres textos del

libro de Hinojosa, concretamente los dedicados a sus amigos pintores Palencia, Bores y Viñes Se trata de los titulados "Poema", "Bucólica marina" y "Entre dos luces", todos tres con sensibles variantes respecto de los originales Asimismo en la revista *Verso y prosa* (Murcia, nº 1, I-1927, s p), que dirigiera Jorge Guillén entre 1927 y 1928 siendo su secretario Juan Guerrero Ruiz, fue publicado "Calma", poema del mismo libro, dedicado a Buñuel También en el nº 2 de *Papel de Aleluyas* (Huelva, VIII-1927) se menciona como libro recibido, junto a varios de Prados y uno de Altolaguirre, *Poesía de perfil* Y en este mismo mes en que aparece el citado número de la revista onubense se imprime en Sevilla el que será el octavo de *Mediodía* en el cual Joaquín Romero Murube reseña *Poesía de perfil* Para el crítico y poeta sevillano, Hinojosa es "uno de los más característicos poetas" del movimiento poético andaluz de los años veinte Y afirma "Hoy es poeta de raids extensos y entre los muchos que ha verificado no ha sido el más infructuoso, ciertamente, el batido sobre la última hora sugestiva de todas las literaturas europeas" (7) Adopta para criticar *Poesía de perfil* expresiones tales como "imágenes nuevas" o "moderna sensibilidad", porque "y, veladamente, Romero Murube está aludiendo ya al surrealismo— "Hinojosa ha sido el primer marinero () de esta gran fiesta náutica — — de la última poesía" (8)

2. La Rosa de los Vientos.— En el ya citado número VIII de la sevillana revista *Mediodía* se anunciaba nota futura sobre la *Rosa de los Vientos*, pero dicha nota nunca llegaría a aparecer Donde sí se aludirá a la recepción de dicho libro será en las páginas de *Papel de Aleluyas* en las que Rogelio Buendía retratará a Hinojosa de esta deportiva manera "José Mª Hinojosa, colocado en la puerta de los once, paraba, con gesto de Dionisos sin rosas ni racimos, la pelota de oro de la Osa Mayor y deshojaba otras veces, en el campo de tennis, a raquetazos, *La Rosa de los Vientos*, calcada en cera en el invierno de Málaga Así lo vio Simbad " (9)

La Rosa de los Vientos, acabado de imprimir el 20 de mayo de 1927 en los talleres de la malagueña imprenta "Sur", había salido como séptimo suplemento de la revista *Litoral*, que fundaran y dirigieran (hasta que Hinojosa se incorporó ya en la segunda etapa) Emilio Prados y Manuel Altolaguirre La obra consta de un prólogo en seis versos y de dieciséis poemas, y está dedicada al pintor Bores, autor de los cuatro dibujos que la ilustran, y a un amigo de Hinojosa, el aviador Carlos Benítez Siete días después de su salida de imprenta, Juan Chabás publicaba en un diario madrileño una reseña de este libro En ella aludía veladamente a la filiación surrealista de la obra en cuestión, pero sólo veladamente, es decir sin nombrar en ningún caso la palabra clave Y lo hacía en el momento de referirse a los "en su opinión— avances técnicos del poeta de Campillos "Tal vez hay un prurito de hallar siempre la imagen sorprendente, inventada, que quita al volumen la esperada sorpresa de un viento con oxígeno poético nuevo *Algunas de estas imágenes brotan merced a un procedimiento de creación bastante fácil de adivinar"* (10)

En *La Rosa de los Vientos* aparecen las dos primeras alusiones cinematográficas presentes en la breve obra lírica hinojosiana Una en el poema "SSE" "Yo perdí la noción del calendario / y de días microbios, / pero continuaré mi papel de hierático, / con sonrisa de insomnio, / en este film inacabado" (11) La otra en el poema "O" "Los Angeles extienden sus secretos, Charlot, con su pañuelo, me saluda / y en la playa dorada del Pacífico / mojan las olas mi cansada nuca" (12) La alusión cinematográfica y el cine como tema de la poesía vanguardista, en general, y de la surrealista, en concreto, junto a otros elementos de la modernidad, era ya común en las obras de autores de lengua francesa (Apollinaire, Eluard, Desnos, etc) y había empezado a serlo en la de los españoles Hinojosa es un precursor en este sentido, junto a Gerardo Diego, Rafael Alberti, José Moreno Villa y otros La primera alusión de Hinojosa es una alusión de tipo metafórico, que nos remite al plano de lo vital Así, la vida es contemplada como un filme en el cual el poeta "la primera persona— está representando un determinado papel La segunda posee un carácter diferente Está incluida en un poema que pudiera ser calificado como de "americano" Hinojosa sitúa en medio del paisaje de los EEUU (Los Angeles, California, concretamente, donde se instalara la industria cinematográfica) como un elemento más del folclore a Charlot, el personaje de Chaplin, personaje que sería objeto de todo tipo de alusiones, comentarios y críticas Para Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, el *charlotismo* fue "una especie de patosidad de la época", y su creador un héroe cinematográfico que, en verdad, nunca había existido, lo cual, precisamente, iba a ser causa de que jamás desapareciese de las pantallas (13) Para Buñuel (14), sin embargo, su figura no era muy admirada, prefería a Buster Keaton y Harry Langdon, y acusaba a Chaplin de haber abandonado a los niños para dirigirse a los intelectuales De todas formas, tanto los héroes de la pantalla como el fenómeno cinematográfico en sí había penetrado en las vidas y en las obras de casi todos los surrealistas españoles Salvador Dalí se refiere en su *Vida secreta*, al recordar los días de su primera etapa madrileña, a la existencia de cierto grupo de vanguardia heredero del ultraísmo y vinculado a la Residencia de Estudiantes cuyos maestro de ceremonias y máxima figura eran, respectivamente, Buñuel y Lorca, a quienes se unían los Garfias, Bello, Montes, Barradas, etc Salvador Dalí, que por entonces descubriera el jazz y se iniciara en la práctica del dandismo y el libertinaje, consideraba a Rodolfo Valentino como prototipo de belleza masculina, aunque no tenía mucho tiempo para visitar las salas de cine (15) Para Sánchez Ventura (otro de los amigos de Hinojosa y Dalí), *residente* asímismo, el pintor de Figueres se parecía más bien a Buster Keaton (16)

3. Orillas de la Luz — Escrito en 1927 e impreso en marzo de 1928 en los talleres de "Sur", *Orillas de la Luz*, dedicado a Palencia, Viñes y Baltasar Peña, incluye cuatro dibujos del propio Palencia y se abre con una cita de Juan de la Cruz "Vivo sin vivir en mí,/ y de tal manera espero,/ que muero porque no muero " El hecho de que un surrealista ortodoxo como Hinojosa invocase a un místico como el poeta de Fontiveros, aunque a algunos les extrañase, no

tiene tampoco nada de admirable Precisamente Paul Eluard "al que sin duda el de Campillos tenía muy leído— había titulado la sección segunda de su libro *Capitale de la douleur* (París, 1926) *Mourir de ne pas mourir* La referencia en un poeta como Eluard, conocedor de nuestra literatura, es perfectamente admisible, la relación de la misma con la cita de Hinojosa, más que probable

Aparte de los cuatro poemas que había adelantado en dos números sucesivos de *Litoral*, "Dos cabezas", "Atavismo", "Viaje con regreso" y "Paseo", Hinojosa había publicado bajo el título genérico de *Poesías* tres textos de esta su cuarta obra en el nº VI de *Mediodía* (Sevilla, II-1927, p 12) "Así es", "Estambres" y "Porqué no" [sic] También en la revista *Mediodía*, pero ya en su nº XI, y en el mismo mes —marzo— de la publicación de *Orillas de la Luz*, se citaba esta obra en la sección "Libros recibidos" Dos meses después, y con cuatro días de diferencia, *La Libertad* y *La Gaceta Literaria* publican respectivamente una reseña del libro de Hinojosa Para César M Arconada (17), su autor es un poeta pródigo, vocacional, dotado de fantasía, pero falto de cautela y poco perfecto A la busca de su propia expresión, complace, sin embargo, a Arconada por "el dinamismo de su fantasía, algo pictórica y picassiana" A Juan Chabás lo que le inquieta (al igual que al Francisco Martín en su nota de *Meseta* (18)), donde hace hincapié es en la cita de Juan de la Cruz que abre el libro "Desconcierto de la cita de San Juan de la Cruz ¿Por qué de San Juan de la Cruz?" (19) El cine como tema literario aparece una vez más en la obra de Hinojosa, esta vez en un texto de *Orillas de la Luz* Se trata de un texto en el que su autor rinde homenaje a una actriz norteamericana del cine mudo Lillian Gish, la intérprete de *Corazones del mundo*, de Griffith, y de *El viento*, de Sjostrom, hermana de la también actriz Dorothy Gish Es un poema en prosa que, curiosamente, se titula "Su voz Lillian Gish" (20) y en el cual su autor a dejado vagar una atmósfera de pecualiar erotismo



BENJAMÍN PALENCIA

4. La Flor de California — Quizá es éste el libro más conocido y citado de Hinojosa También es el único que hoy cuenta con una edición en solitario (21) "aparte de las existentes en las dos de sus obras completas—, edición que debemos a quien es el más importante estudioso del poeta de Campillos, el profesor Neira Lo primero que llama la atención en esta obra es su peculiar título con ese rítmico e inusual acento gráfico que deshace el diptongo de la palabra *California* para que ésta rime así con el nombre propio del poeta Incluye *La Flor de California* cinco ilustraciones del pinto Peinado y una muy significativa carta-prólogo de José Moreno Villa Si bien el pie de imprenta reza "Nuevos novelistas españoles— Madrid", el colofón indica que el libro fue impreso en los talleres de "Sur", exactamente el día 12 de abril de 1928 Esta singular obra de Hinojosa es una de las escasas contribuciones del surrealismo literario español al campo de la prosa, como lo es también *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre Ambas están escritas en un estilo de lo más ortodoxamente puro desde el punto de vista de la estética bretoniana *La Flor de California* consta de dos partes una primera, que agrupa siete textos titulados dedicados y firmados entre 1926 y 1928, y una segunda (dedicada a José Moreno Villa) que reúne una breve colección de siete textos oníricos Alguno de ellos había aparecido previamente en el nº X de *Mediodía* Los siete primeros textos son prosas automáticas dedicadas a amigos del poeta Altolaguirre, Cernuda, Peinado, Prados, etc , y firmados en París, Málaga, Campillos y Madrid

Dos meses después de la publicación de *La Flor de California* ya se ocupaba del libro de Hinojosa en la revista de Sitges *L'Amic de les Arts* Lluís Montanyà, el que fuera co-firmante junto a Gasch y Dalí del *Manifest antiartistic català*, que publicara en castellano la revista *Gallo*, de Granada Montanyà achaca en este artículo crítico a José María Hinojosa, en particular, y a la "jove literatura sud i centre peninsular", en general, dos defectos concretos y susceptibles de ser evitados, como son la ironía y la tendencia al preciosismo Aparte de esto declara que "el llibre d'Hinojosa és molt interessant i revela un escriptor ben dotat i de moltes possibilitats" (22) Y añade "El formen una sèrie de visions, una mica apocalíptiques, d'una apocalipsi moderna, filtrada per Picasso i Chirico, amb cables a Joan Miró" (23) En esto Montanyà coincidía tanto con Arconada (24) cuanto con el propio Moreno Villa, quien en la carta al autor que prologa el libro llega a afirmar "He simpatizado de golpe con esa técnica porque ya la pintura gemela me tenía preparado Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones y que, también éstas se me iluminaron al ver aquellos" (25) De hecho es conocida la amistad de Hinojosa con los pintores vanguardistas españoles Todos los libros del poeta de Campillos incluyeron ilustraciones de buena parte de ellos, compañeros de la bohemia parisiense El mismo Hinojosa poseía en su villa malagueña de "La Caleta" una apreciable pinacoteca Pero lo verdaderamente importante es la influencia del cubismo pictórico en su literatura más joven Ya en su primer libro, *Poema del campo*, contó con la colaboración del entonces estudiante de Bellas Artes Salvador Dalí, quien realizara con motivo de aquella edición la portada de la misma, una cabeza femenina, y un retrato del poeta, que lo representa pipa en boca y flequillo sobre la frente, tal y como aparece en más de una fotografía de aquella época, cuando ambos bajaban a Toledo a celebrar alguna sesión de la Hermandad que fundara Luis Buñuel, condestable de la misma, y de la que también formaban parte los hermanos García Lorca, Vicens, Moreno

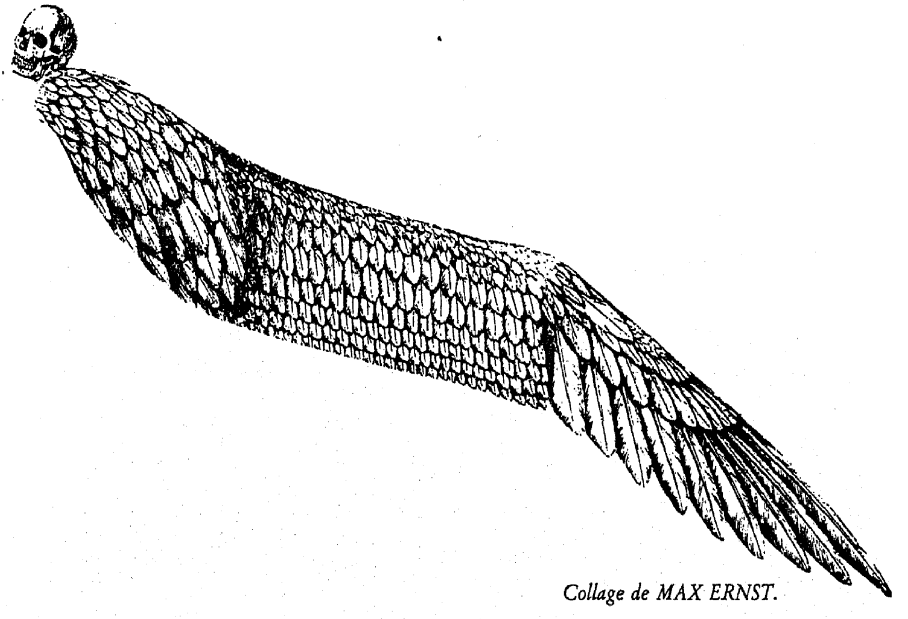
Villa, Alberti, etc A los moldes de la estetica cubista responde la serie de dibujos y pinturas de Dalí que tiene como motivo principal el de *Venus i un marinet*, título éste de varias de esas obras y, en particular, de un óleo de grandes proporciones que Salvador pintara en homenaje al poeta vanguardista Joan Salvat-Papasseit, y que Hinojosa tomara prestado para un libro suyo del que sólo se sabe que trabajaba en él hacia enero de 1926, en París, pero que nunca llegaría a publicar (26)

5. Interludio — Después de cinco libros publicados en el espacio de tres años Hinojosa pasó otros tres sin publicar ninguno más, hasta 1931, año éste de la edición de *La sangre en libertad*, que dedicara a Aleixandre, Cernuda y Prados —tres de nuestros más importantes surrealistas—, y que hiciera preceder de una cita de la *Introduction au discours sur le peu de réalité*, de André Breton "Il n'y a plus d'oiseaux vivants, il n'y a plus de fleurs véritables" Pero el inquieto escritor malagueño no permaneció inactivo en ese lapso de tiempo En el nº 5 de la revista *Helix* (Vilafranca del Penedés, junio de 1929, p 7) Joan Ramon Masoliver saludaba satisfechísimo la reaparición de *Litoral*, "la germana de Málaga", considerando que "l'antic mestratge d'Hinojosa ha desvingut collaboració" En efecto, *Litoral*, fundada en 1926 por Prados y Altolaguirre, había atravesado una primera etapa de once meses de duración en la que se habían editado un total de siete números (triple y extra el último de ellos, el del homenaje a don Luís de Góngora), siendo una incipiente abanderada del surrealismo Reapareció en mayo de 1929 ya muy influida por la estética de lo surreal, bajo la dirección de sus dos fundadores y de José María Hinojosa, quien se incorporaba decididamente a la tarea en el momento de la edición de un nº 8 en el que colaboraban Cernuda, Aleixandre, Moreno Villa, Prados, el mismo Hinojosa, Bergamín, Altolaguirre, Bores y Peinado Al mes siguiente aparecía el que iba a ser el noveno y último número en esta su segunda singladura, el cual incluía por cierto poemas de Paul Eluard traducidos al español por Luis Cernuda, recién convertido a la estética de París, ya la revista luciendo un decidido color surrealista Cuatro meses después, en la página 6 del nº 6 de la misma *Helix* (Vilafranca del Penedés, octubre de 1929), Masoliver se hacía eco de ciertas manifestaciones atribuidas al pintor Domingo acerca de supuesto ruidoso fracaso del surrealismo La nota se titulaba "El Sobrerrealisme és una cosa caducada", y en ella Masoliver, haciendo gala de una punzante ironía, achaca tan peregrinas manifestaciones (el hecho de que ya en Europa nadie oyese hablar de Miró, Buñuel, Dalí e Hinojosa) a la sordera del citado pintor Evidentemente, ni el surrealismo era *una cosa caducada* ni nuestros más representativos surrealistas estaban al cabo del olvido Muy al contrario Por lo que a Buñuel respecta, *Un chien andalou* se estaba todavía proyectando y *L'Age d'Or* empezaba a cobrar forma Dalí, por su parte, acababa de concluir el *Retrato de Paul Eluard* y *El gran Masturbador*, y trabajaba el manuscrito de lo que en su día iba a ser *La Femme visible* a la par que preparaba su primera exposición parisina con el galerista belga Camille Goemans, también miembro del grupo de París En cuanto a Hinojosa, éste estaba poniendo todo su empeño entre finales de 1929 y primeros del 30 en un nuevo proyecto editorial una revista en la que quería implicar a sus amigos Cernuda, Prados, Dalí, etc Y es que la orientación cada vez más surrealista de la gente de *Litoral* había llevado a sus editores

a plantearse la posibilidad de la creación de una nueva revista que aglutinara los esfuerzos del grupo surrealista malagueño y acogiera colaboraciones del resto de los surrealistas españoles Un primer intento de Hinojosa en este sentido pudo tal vez gestarse en Madrid (al menos en parte) donde el poeta de Campillos tratara de convencer a Luis Cernuda para participar en un proyecto editorial que supusiera la publicación de una revista estrictamente subversiva manejando para ello títulos tan elocuentes como *El Libertinaje, Poesía y Destrucción y El Agua en la Boca* (27) Parece ser que Cernuda, en un principio, no se entusiasmó demasiado con la idea de Hinojosa, pero éste no cejó en el intento y aprovechando la estancia de Salvador Dalí en Torremolinos y Málaga durante la primavera de 1930 volvió a estudiarse el asunto El pintor de Figueres y Emilio Prados estaban al parecer muy entusiasmados con la idea, también algunos otros jóvenes miembros del mismo grupo malagueño, como Darío Carmona o José Luis Cano, quienes visitaron al pintor y a su amiga en el estudio improvisado que ocupaban en el Hotel "Santa Clara" donde llegaron a ejecutar incluso un divertido *cadáver exquisito* Pero en Hinojosa se acentuó por estas fechas una crisis personal de índole socioideológica que posiblemente tuvo como resultado que diera marcha atrás en su intención de organizar y financiar este proyecto editorial Para algunos críticos, ni los intentos editoriales mencionados fueron excesivamente serios ni el surrealismo malagueño demasiado auténtico Así, Melchor Fernández Almagro se refiere líricamente a José María en un artículo publicado en julio de 1930 como a un poeta que "flirtea con el superrealismo, en cuanto los superrealistas gustan de sondear bajos fondos del alma y del almario" (28) Y nada más Joan Ramon Masoliver, que había estado siguiendo siempre muy de cerca la trayectoria de los vanguardistas españoles, realiza una durísima crítica contra buena parte de ellos desde las páginas del *Butlletí de l'Agrupament Escolar* del verano de ese mismo año 30 En ellas considera Masoliver que después del *Segundo manifiesto* bretoniano no puede hablarse ya de surrealismo español, y menos aún de surrealismo malagueño, pues éste "és una de les entèlequies més grans que hagin pogut correr" (29) De Hinojosa piensa que, aparte de haber sido el primer representante del surrealismo literario español, no es más que un señorito andaluz al que "la possessió de dos automòbils no permet pas gaires subversions" (30) Y sólo salva del grupo malagueño a Prados

6. La sangre en libertad — Bien por causa de la andaluza indolencia de Emilio Prados, bien porque Hinojosa retirase su apoyo financiero (tanto por el carácter lujoso que Dalí quería imprimir a la revista cuanto por el miedo del potencial editor ante el radicalismo estético-político de sus colaboradores) en el momento crucial de su evolución socioideológica, o porque el mismo Prados descreyera ya de la utilidad revolucionaria del surrealismo, lo cierto es que la aventura surrealista malagueña terminó aquí quedando todo en un interesante intento frustrado Y este fracaso vino a ratificar en definitiva el fracaso mismo, la desaparición de la vanguardia estética de la década de los veinte, sustituida por otra más marcadamente política y revolucionaria Resulta casi

tópico aludir a la crisis del año 29, pero este frustrado intento editorial que proyectaron Prados e Hinojosa no es más que un resultado de aquélla: la misma que afectara a la mayoría de los poetas españoles más o menos influidos por el surrealismo. Alberti la superó saliendo a la calle dispuesto a morir con los zapatos puestos, tras dejar de escribir por algún tiempo poesía *burguesa*; Lorca marchando a Nueva York para huir del éxito fácil y ser poeta en medio de la urbe. Prados resolvió la suya pasando de la revolución estética que propugnara el primer surrealismo al compromiso político y social en que aquél derivara, y que el malagueño asumió afiliándose al Partido Comunista. Dalí, tras unirse a una rusa separada, romper con el padre y dedicarse a pintar "cuadros horriblemente alucinantes, verdaderas pesadillas" (31), se adhirió al grupo de París en el momento en que el mismo "Breton a la cabeza— se ponía al servicio de la revolución. Cernuda e Hinojosa tomaron rumbos bien distintos. El sevillano no superaría nunca su propia crisis personal, y viviéndola estuvo hasta su muerte en el exilio mexicano. El surrealismo fue para él una aventura que, después de dos abrazos, se terminó sin traumas ni complicaciones, pero sus simpatías revolucionarias no se harían patentes hasta 1933. En cuanto a Hinojosa, cabe decir que su caso fue verdaderamete singular. Tras el fracaso de la aventura surrealista y la publicación ocho meses después de *La sangre en libertad*, con un retrato del autor realizado por José Moreno Villa más cuatro dibujos del pintor catalán Angel Planells, abandonó visiblemente todo interés por la literatura, y se dedicó al seguimiento de la tareas agrícolas en las posesiones familiares. Coincidiendo con el advenimiento de la Segunda República comenzó su dedicación a la política activa militando en organizaciones derechistas tales como el Partido Albañilista, la Comunión Tradicionalista o el Partido Agrario, por el último de los cuales se presentaría como candidato a diputado a Cortes en las últimas elecciones generales celebradas en libertad antes del golpe de estado de julio de 1936, origen de aquella guerra mal llamada *civil* donde iría a encontrar una muerte tan trágica como absurda.



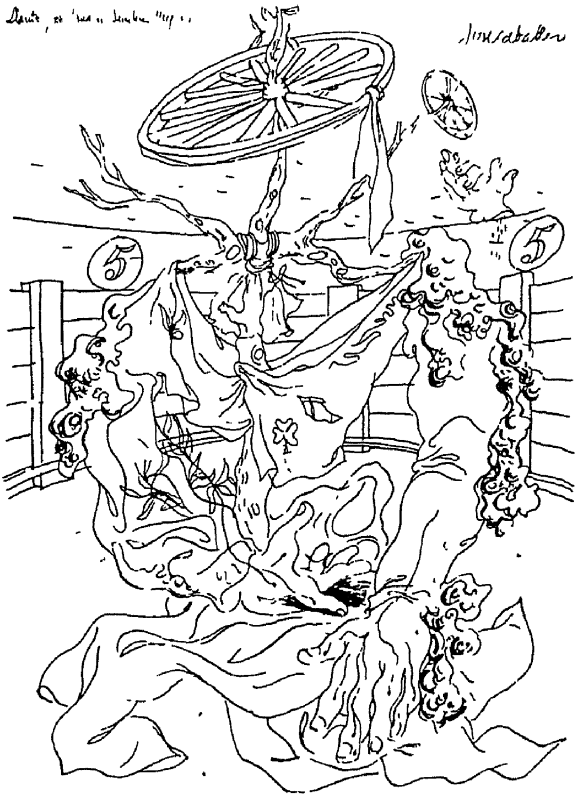
Collage de MAX ERNST.

1 — Antonina Rodrigo, *LORCA-DALI Una amistad traicionada*, Barcelona, Planeta, 1981, p 27
2 — Luis Buñuel, *Mi ultimo suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, trad castellana de A Mª de la Fuente
3 — Sobre este episodio v Jose Luis Cano, "Un dia de luna de miel con Gala en Torremolinos", Madrid, *El Pais*, 6 de agosto de 1982, p 20, Manuel Altolaguirre, "Gala y Dali, en Torremolinos", Madrid, *Diario 16*, 1 de septiembre de 1985, p II, supl cultural, y mi artículo en vias de publicacion en la Universidad de Milan "1930 SALVADOR DALI, EN TORREMOLINOS Como se frustra "y por qué— la aparicion de una revista del Surrealismo español en Málaga"
4 — V Salvador Dali *Vida secreta* de Salvador Dali, Figueres, Dasa, 1981, trad castellana de J Martinez, p 291
5 — V José Maria Souviron, *Poesia entera (1923-1973)*, Madrid, Cultura hispanica, 1973, p 12
6 — V Julio Neira, "José María Hinojosa y el primer poema surrealista español", *Insula*, nº 452-453, Madrid, 1984, p 17
7 — Joaquin Romero Murube, "*Poesia de perfil*, por Jose Maria Hinojosa", *Mediodia*, nº VIII, Sevilla, 1927, p 22
8 — Ibidem, p 23
9 — V Rogelio Buendia, "Aleluyas en el aire Simbad en el Mediterraneo", *Papel de Aleluyas*, nº 3, Huelva, 1927, p 4
10 — Juan Chabás, "*La Rosa de los Vientos*, de Jose Maria Hinojosa", *La Libertad*, Madrid, 27 de mayo de 1927 El subrayado es mio
11 — José Maria Hinojosa, "SSE", *La Rosa de los Vientos*, en *Obras completas*, Malaga, Diputacion, 1974, p 159
12 — Ibidem, p 166
13 — V Ramon Gómez de la Serna, "Charlotismo", *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp 256-263
14 — V Salvador Dalí, "Luis Buñuel (interviu)", *L'Amic de les Arts*, nº 31, Sitges, 31 de marzo de 1929, p 16
15 — V Salvador Dali, *Vida secreta* , o c , pp 165-218
16 — V José Maria Moreiro, "Dali, en el centro de los recuerdos", *El Pais Semanal*, nº 341, Madrid, 23 de octubre de 1983, p 21
17 — V César M Arconada, "JOSE MARIA HINOJOSA *Orillas de la Luz*", *La Gaceta Literaria*, nº 34, Madrid, 15 de mayo de 1982, p 215
18 — V Francisco Martín y Gómez, Reseña de *Orillas de la Luz*, Meseta, nº 4, Valladolid, 1928, p 9
19 — Juan Chabás, Reseña de *Orillas de la Luz*, *La Libertad*, Madrid, 19 de mayo de 1928
20 — V José Maria Hinojosa, "Su voz Lillian Gish", *Orillas de la Luz*, en o c , p 304
21 — V José María Hinojosa, *La Flor de California*, Santander, Sur, 1979, ed de Julio Neira
22 — Lluís Montanyà, "Punts de vista sobre el superrealisme LA FLOR DE CALIFORNIA DE JOSE MARIA HINOJOSA", *L'Amic de les Arts*, nº 26, Sitges, junio de 1928, pp 198-200, pero reprod en Ll M , *Notes sobre el superrealisme i altres escrits*, Barcelona, Edicions 62, 1977, p 45
23 — Ibidem p 45
24 — V nota 17
25 — Jose Moreno Villa, "Carta al autor", en José María Hinojosa, *La Flor de California*, o c , p 180
26 — Se tiene noticia de este proyectado libro por una carta de Hinojosa al librero Sachez Cuesta a la que se refiere Julio Neira en la Introducción a J Mª H , *Poesias completas I*, Málaga, *Litoral*, 1983 p 17
27 — V *Epistolario de Cernuda a Higinio ... pou*, en Jose María Capote, *El surrealismo en la poesia de Luis Cernuda*, Sevilla, Universidad, 1976, p 275
28 — Melchor Fernández Almagro, "Los poetas de Málaga", *La Gaceta Literaria*, nº 86, Madrid, 15 de julio de 1930, p 5
29 — Joan Ramon Masoliver, "Possibilitats i hipocresia del surrealisme d'Espanya", *Butlleti de l'Agrupament Escolar, Barcelona*, VII-IX de 1930, reprod en Joaquin Molas, *La literatura catalana d'avantguarda*, 1916-1938, Barcelona, Bosch, 1983, p 436
30 — Ibidem, p 437
31 — Ana Maria Dali, *Salvador Dalí visto por su hermana*, Barcelona, Ed del Cotal, 1983 (2), trad castellana de Mª L Morales, p 137 Esta opinión podría, sin embargo, matizarse alegando que ya en su época lorquiana SD pintaba también sus pesadillas y alucinaciones Si no, téngase en cuenta alguna de las pinturas de las que contienen el motivo del asno podrido

*

LUÍS CERNUDA Y EL SURREALISMO
ALGUNOS COMENTARIOS GENERALES

Por James Valender



JOSÉ CABALLERO

A diferencia de otros poetas de su generación, Luís Cernuda nunca ocultó la admiración que sentía por el surrealismo En una nota publicada en 1929, por ejemplo, declaró categóricamente que éste era el "único movimiento literario de la época actual, por ser el único que sin detenerse en lo externo penetró hasta el espíritu con una inteligencia y sensibilidad propias y diferentes " (1)

En esta nota, lo mismo que en otras declaraciones parecidas, Cernuda insiste mucho sobre el *espíritu* del movimiento, así como sobre su capacidad de dar expresión a este espíritu. Y es que para él, como habría de señalar muchos años más tarde al escribir su "Historial de un libro" (1958), el surrealismo "no fue sólo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer indiferente" (PR, 909). Esta corriente espiritual fue un producto, a la vez que una crítica, de la triste realidad que reinaba en España durante la década de los 20: un período, como habría de explicar en sus *Ensayos sobre poesía española contemporánea* (1957), en que "la historia y la sociedad españolas iban dando tumbos de esperpento, como si se hubiese vuelto real lo que era fantasía en *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán" (PR, 403). El ambiente, la gente, la lengua, la literatura: todo en España le repugnaba e irritaba. Y fue por eso, según comenta en otra página de su "Historial de un libro", que allá por 1927-1928 "el superrealismo, con sus propósitos y técnica, había ganando mi simpatía. Leyendo aquellos libros de Aragón (los superrealistas, no los posteriores), de Breton o de Crevel (*Anicet, Le libertinage, Les pas perdus, La mort difficile*), sobre todo los del primero, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaba voz" (PR, 905-6, 1506).

Si las causas del "malestar" del grupo surrealista no necesita de mayores explicaciones, a lo mejor sí habría de indagar un poco más sobre el significado preciso de la "osadía" que Cernuda decía también encontrar en la obra de estos autores. ¿En qué consistía esta osadía? ¿Simplemente en rechazar los valores de la sociedad? ¿O también consistía en afirmar algo?

I

Aquí conviene hacer un breve paréntesis para explicar que Cernuda solía utilizar el término "surrealismo" (o, como él prefería llamarlo, "superrealismo") para referirse tanto al movimiento que inauguró Breton en 1924, como al movimiento que lo había precedido y que, en cierta medida, le había preparado el camino: Dada. En una entrevista publicada en 1955, por ejemplo, no vaciló en declarar que "el superrealismo, después de un período de vida activo y fecundo que abarca unos diez años, terminó hacia 1930" (PR, 1454). Hubo, desde luego, cierta continuidad entre los dos movimientos. Sin embargo, también hubo diferencias importantes, sobre todo con respecto al tipo de rebeldía que cada uno promovía, diferencias hacia las cuales Cernuda se sentía especialmente sensible.

La rebeldía de los dadaístas fue, en el fondo, una forma exacerbada de la rebeldía que caracteriza a la juventud. Es decir, su desdeñoso rechazo de todo comportamiento convencional, lo mismo que de toda idea preconcebida, provenía más que nada de la inseguridad que sentían con respecto a su propia identidad. Así, más que cambiar el mundo, lo que buscaban era protegerse de él: la fuerza de su movimiento fue esencialmente negativa, negándose ellos a dejar que su identidad fuera determinada, y por lo tanto limitada, por fuerzas externas a ellos mismos. No había que confiar en nada, ni en nadie: actitud que Breton y sus amigos dadaístas veían perfectamente encarnada en la vida de Jacques Vaché, un amigo suyo muerto en la primera Guerra Mundial. "Jacques Vaché se había hecho un maestro en el arte de conceder muy poca importancia a todas las cosas", recordó Breton en uno de sus ensayos recogidos en *Les*

pas perdus (París, 1924) "Comprendía que ya no es admisible el sentimentalismo y que incluso el cuidado mismo de su dignidad le ordenaba no enternecerse"

La rebeldía que caracterizaba a los surrealistas era, en comparación, mucho más afirmativa Aunque Breton, Aragon y Eluard seguían, como antes, agrediendo los valores de la sociedad en que vivían, ya no se contentaban con esto, ya sentían la necesidad de buscar una solución a los males que el movimiento dadaísta había diagnosticado "Dada ya no existe", declaró Breton en noviembre de 1922, ante un público reunido en el Ateneo de Barcelona "En lo que respecta a mí, me era ya imposible adherirme por más tiempo a Dada, el cual, en tanto que fuerza dirigida enteramente contra el exterior, perdía toda razón de ser desde el momento en que se mostraba impotente para modificar las proporciones del conflicto" (*Les pas perdus*) En su afán por cambiar "las proporciones del conflicto" los surrealistas depositaron su fe, primero, en las ideas de Freud y, después, en una filosofía de la vida que proponía reconciliar las teorías freudianas con el materialismo histórico de Marx Y claro, al asumir este compromiso con ideas "exteriores" a ellos mismos, renunciaron a la autonomía espiritual que tanto habían defendido como dadaístas

Ahora bien, es importante notar que Cernuda, en sus distintas declaraciones, interpreta la desaparición del espíritu de Dada como el fin del movimiento surrealista también "Un estado de protesta y rebelión no puede prolongarse indefinidamente", explica, por ejemplo, en su ensayo "Superrealismo", "aunque los males contra los que se levanta sigan subsistiendo Con la publicación hacia 1931 de la revista *La Revolución Superrealista* [¿lapsus por *Le Surréalisme au service de la Revolución*?] el movimiento tomó carácter político y halla un término al aceptar la doctrina comunista algunos de sus miembros principales" (PR, 1485) Se trata, desde luego, de una interpretación muy subjetiva de la historia del surrealismo Pero lo importante en el presente contexto es que confirma el valor promordial que Cernuda asignaba al espíritu del primitivo grupo dadaísta De hecho, toda su obra parece indicar que —a pesar de un flirteo momentáneo con el comunismo en el otoño de 1933— (2) Cernuda siempre se sentía atraído más hacia la independencia moral y espiritual de Dada que hacia el tipo de compromiso que propusieron los surrealistas, sobre todo a partir de la publicación de su *Segundo Manifiesto* (1930)

Esta preferencia por Dada se evidencia claramente en las lecturas que hiciera Cernuda Por ejemplo, en el segundo fragmento de "Historial de un libro" citado arriba, el poeta recuerda la fuerte impresión que le dejaron cuatro libros dos de Aragón *Anicet ou le panorama* (1921) y *Le libertinage* (1924), uno de Breton *Les pas perdus* (1924), y otro de Crevel *La mort difficile* (1926) De los cuatro libros, los tres primeros corresponden a la época de Dada ¿Azares de la memoria? Quizá Pero en un documento estrictamente contemporáneo, encontramos de nuevo esta misma preferencia por las obras dadaístas en una carta a un amigo suyo escrita en Madrid en diciembre de 1929, Cernuda le pidió que le enviara cuatro libros que había dejado en Sevilla uno de Breton, *Les pas perdus* (1924), y tres de Aragón *Les aventures de Télémaque* (1923), *Le libertinage* (1924) y *Le paysan de Paris* (1926)(3) De nuevo las tres primeras obras mencionadas son obras dadaístas Por otra parte, es interesante notar la evidente predilección que tenía Cernuda por Aragón, porque, de todos los miembros, Aragón fue seguramente quien se mantuvo fiel durante más tiempo al primitivo espíritu de rebeldía



Las enfermedades de la burguesía, JOSÉ CABALLERO, 1936-3

Pero con toda seguridad la figura dadaísta que más influyó en Cernuda no fue ninguno de los autores arriba mencionados, sino Jacques Vaché, el amigo que Breton retrata en uno de los ensayos recogidos en *Les pas perdus* De su admiración casi ilimitada por este refinado espíritu hablo en una nota publicada en la *Revista de Occidente*, en Octubre de 1929 Ya para esas fechas estaba plenamente familiarizado con los últimos avatares del movimiento surrealista Pero en su nota dejó claro que su preferencia se dirigía más bien a los dadaístas y, entre ellos, a este amigo de Breton En Vaché, todavía más que en Rimbaud o Lautréamont (otras dos figuras reivindicadas por Dada), Cernuda veía encarnada esa actitud aséptica y displicente que tanto le atraía "Imposible sentirse unido a nada", escribió, en lo que sin duda quería que fuera, además de un retrato de Vaché, un retrato de sí mismo "si una inclinación, un amor, le atan, surge en él rápidamente ese instinto fundamental, con un sarcasmo a veces siempre con la imposibilidad de sostener su vida en algo Y así, maldiciendo llorando, burlándose, desfilan hacia la muerte estos espíritus para quienes orgullo no fue una palabra vana" (PR, 1221)(4)

Esta admiración por Vaché no era un hecho reciente en la vida de Cernuda Ciertos giros característicos del francés ya se vislumbraban en 'El indolente", por ejemplo, un poema en prosa que Cernuda había publicado en el verano de 1926 Pero, por lo visto, las convenciones, tanto sociales como literarias, pesaron mucho sobre el poeta sevillano y durante dos o tres años éste no permitió que el espíritu de rebeldía trascendiera más allá del ámbito privado de su correspondencia (5) De hecho, no fue sino hasta Abril de 1929 que Cernuda empezó a expresar en su poesía todo su "malestar y osadía" El resultado de esta liberación fueron los poemas de *Un río, un amor*

Volviendo a la distinción establecida más arriba entre los dos movimientos, vemos que la rebeldía que se expresa en *Un río, un amor* se acerca mucho más al espíritu de Dada que a los fines del surrealismo El signo que caracteriza todo el libro es el de la negación Aunque a veces, en poemas como "Sombras blancas" y "Quisiera estar solo en el sur", por ejemplo, el poeta intenta engañarse con la idea de poder encontrar el amor, en general su actitud es más bien aquélla entre sarcástica y mordaz, que expresa en "Dejadme solo"

> Una verdad es color de ceniza,
> otra verdad es color de planeta,
> Mas todas las verdades, desde el suelo hasta el suelo,
> No valen la verdad sin color de verdades,
> La verdad ignorante de cómo el hombre suele encarnarse en la nieve
> En cuanto a la mentira, basta decirle "quiero"
> Para que brote entre las piedras
> Su flor, que en vez de hojas luce besos,
> Espinas en lugar de espinas
> (PC, 108)

Ante la imposibilidad del amor, el poeta se encuentra irremediablemente solo Y esta soledad la asume, como la asumía Vaché, con orgullo "Dejadme solo" En sus versos no encontramos ninguna autocomplacencia, ni ninguna efusión sentimental Por otra parte, vemos que el fracaso del amor no es sino síntoma de una derrota todavía más amplia, que abarca a la vida entera Si el

amor es imposible, la vida carece de sentido Pero si el lenguaje es, de por sí, un portador de sentido, ¿cómo puede el poeta expresar este sinsentido sin entrar en contradicción consigo mismo? Como ha demostrado Juan Ferraté, en un excelente artículo, Cernuda resuelve esta paradoja haciendo que el lenguaje mismo destruya o anule, poco a poco, el sentido que aparentemente va desarrollando a lo largo del poema Esta dialéctica resulta especialmente evidente en la primera de las dos estrofas citadas arriba Aquí, como explica Ferraté, lo que tenemos es "una aparente afirmación de la Verdad absoluta por encima de todas las verdades relativas y en oposición a la Mentira, afirmación que en último término resulta puramente ficticia" (6) Es decir, al expresarse a través del lenguaje, el poeta se burla de las relaciones lógicas implícitas en el lenguaje mismo, demostrando así el carácter absurdo de la situación en que se encuentra

Esta crítica del lenguaje, que recorre la mayoría de los poemas de esta colección, es el indicio más claro de la deuda de Cernuda para con el movimiento dadaísta Porque, si bien es cierto que, en su primer *Manifiesto*, Breton criticó vehementemente la lógica tradicional, lo hizo con el fin de sustituirla con la lógica de la imaginación y de los sueños, que según él constituía una auténtica forma de conocimiento Cernuda, en cambio lo mismo que Dada, parte de un escepticismo absoluto no se puede saber nada, ni en la vigilia ni en el sueño, porque

> en el fondo no hay fondo,
> No hay nada, sino un grito,
> Un grito, otro deseo
> Sobre una trampa de adormideras crueles
> ("Como la piel", PC, 114)

Es decir, en *Un río, un amor*, lo único que se afirma, en último término, es la negación misma la inutilidad de toda afirmación, sea linguística o vital

II

En la primavera de 1931, un año y medio después de dar por terminado *Un río, un amor*, Cernuda escribió lo que iba a ser su segundo y último libro surrealista, *Los placeres prohibidos* En esta segunda colección todavía aparecen poemas —"Déjame esa voz", "De qué país" y "He venido para ver", por ejemplo— en que el poeta expresa sentimientos de frustración y desconcierto parecidos a los de antes Sin embargo, lo más notorio del libro es la manera en que estos sentimientos ahora quedan integrados dentro de una dinámica mucho más afirmativa De hecho, como se ve al leer el primer poema, "Diré como nacistes", el poeta ahora cree en la posibilidad, si no de alcanzar el amor mismo, sí de disfrutar de algunos de sus placeres Más aún confía que la fuerza del deseo terminará acabando con todo aquello —"realidades vacías / Leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos"— que se oponga a su libre expresión "Una chispa de aquellos placeres / Brilla en la hora vengativa", afirma, dirigiéndose a
las "estatuas anónimas" que gobiernan la sociedad "Su fulgor puede destruir vuestro mundo" (PC,118)

Como se ve, la reivindicación del amor se acompaña de una vehemente crítica de las convenciones de la sociedad Sin embargo, lo novedoso de este libro frente al anterior no consiste tanto en esta crítica como en el hecho de tener ya elaborado el poeta algún sistema de valores que oponer a los valores sociales predominantes En la elaboración de esta filosofía es probable que Cernuda se haya sentido animado por los surrealistas, que también defendían el amor frente a aquellas costumbres sociales que tienden a reprimirlo Sin embargo, en su formulación precisa se ve una diferencia bastante grande entre las dos posturas mientras que la crítica que hacen los surrealistas, sobre todo a partir del *Segundo Manifiesto*, contempla la posibilidad de sustituir la sociedad actual por otra mejor, construida sobre bases marxistas, el rechazo que expresa Cernuda hacia la sociedad es total No le atrae ningún tipo de organización social todos le resultan igualmente vanos, en cuanto todos le alejan por igual de esa compenetración con la naturaleza y, a través de la naturaleza, consigo mismo, que ahora inspira su nueva fe de vida, esa fe que expresa, por ejemplo, al final del poema "El mirlo, la gaviota"

> Creo en la vida,
> Creo en ti que no conozco aún,
> Creo en mí mismo,
> Porque algún día yo seré todas las cosas que amo
> El aire, el agua, las plantas, el adolescente
>
> (PC, 139)

No en la formulación de esta nueva actitud vital, el ejemplo que sigue Cernuda no es el de los surrealistas, sino el de un escritor francés que estuvo brevemente ligado a ellos durante su etapa dadaísta André Gide Como es sabido, fue Gide quien, más que nadie ayudó a Cernuda a reconciliarse con su homosexualidad, hecho que queda fielmente reflejado en los versos de *Los placeres prohibidos*, donde por primera vez el poeta se atreve a afirmar sin ambages la naturaleza homoerótica de su deseo Esto, desde luego, es algo muy importante Sin embargo, al estudiar la cuestión de la influencia de Gide, los críticos suelen pasar por alto el hecho de que el homosexualismo quedó subsumido dentro de un sistema ético y estético mucho más amplio, de que es la totalidad de este sistema y no sólo una parte de él (por muy importante que ella sea) lo que conviene estudiar

Como ha señalado Derek Harris, tal vez sea *Les nourritures terrestres* el libro de Gide que mejor resuma la ética-estética que Cernuda hace suya en *Los placeres prohibidos*(7) En esta obra Gide cuenta la milagrosa "resurrección" física y espiritual que había vivido en Africa en 1893 Esta "resurrección" y la "muerte en vida" que la había precedido tenían que ver, sobre todo, con un problema de narcisismo Puesto que el deseo que abrigaba era de carácter narcisista, no podía saciarse el objeto que el deseo perseguía siempre resultaba ser un espejismo Y de ahí la frustración erótica y vital en que antes vivía, frustración especialmente dolorosa si se recuerda que para él el deseo se identificaba con la vida misma era a través del deseo que llegaba a entrar en comunión consigo mismo y con el mundo Pero ¿cómo salir de *impasse*? En África, Gide finalmente lo logró, elaborando y poniendo en práctica la que él llamaba una filosofía de "fervor" Reconociendo que lo más a que puede aspirarse es al placer fugaz que

trae la presencia del deseo, decide interesarse sólo en la experiencia del momento presente El deseo nunca puede satisfacerse, sólo puede intensificarse y luego morir Por eso lo importante consiste, no en oponerse a que muera un deseo, sino, al contrario, en ir al encuentro del próximo deseo que lo ha de sustituir Si ningún deseo individual puede durar, la comunión con el mundo puede mantenerse viva mediante esta actitud de "disponibilidad" constante Actitud que no se limita al plano erótico-amoroso, sino que debe aplicarse a todas las esferas del comportamiento humano Toda idea preconcebida, toda amistad, todo lazo familiar y social tiene que hacerse de lado para dejar paso a la constante movilidad de pensamiento y sentimiento de que depende la vida de fervor "Cada novedad", resume Gide, "debe encontrarnos completamente disponibles" A fin de cuentas, no es la duración de la experiencia lo que importa, sino su profundidad

Esta filosofía, que ya había aflorado en la "Oda" escrita por Cernuda en julio de 1928 y que se había vuelto a desarrollar en la narración "El indolente" (8), redactada entre agosto y diciembre de 1929, es la que ahora recorre la mayoría de los poemas de *Los placeres prohibidos*, dotándoles de una vitalidad inconfundible Veamos, como ejemplo, los siguientes versos del poema "Te quiero"

Te quiero

Te lo he dicho con el viento
Jugueteando como animalillo en la arena
O iracundo como órgano tempestuoso,

Te lo he dicho con el agua,
Vida luminosa que vela un fondo de sombra,
Te lo he dicho con el miedo,
Te lo he dicho con la alegría,
Con el hastío, con las terribles palabras

Pero así no me basta
Más allá de la vida,
Quiero decírtelo con la muerte,
Más allá del amor,
Quiero decírtelo con el olvido

(PC, 142)

Para Cernuda, lo mismo que para Gide, el deseo es una fuerza elemental que recorre toda la naturaleza, por ello mismo, es a través del deseo que él entra en comunión con los demás seres y con la creación entera También es por eso que la naturaleza puede hablar por el hombre, por el amante ("Te lo he dicho con el viento ", "Te lo he dicho con el agua ", etc) Pero, puesto que el deseo del hombre y el espíritu que mueve los demás seres es un mismo Deseo, el deseo tiene necesariamente que ser de índole narcisista al contemplar el mundo (la "Vida luminosa" del agua, por ejemplo), el deseo no hace más que mirarse a sí mismo enamorado de su propio reflejo, sale en busca de él, pero encuentra tan sólo un "fondo de sombra" Por eso el deseo, como dice el poeta en otro poema suyo, "es una pregunta / Cuya respuesta no existe, / Una hoja cuya rama no existe, / Un mundo cuyo cielo no existe" ("No decía palabras", PC, 123)



El lenguaje de las manos, JOSÉ CABALLERO, 1934.

El deseo se frustra inevitablemente. El poeta, sin embargo, no se da por vencido, sino, al contrario, mantiene vivo su fervor, anhelando la muerte total de este deseo (es decir, su olvido), para así dejar el campo disponible para el nacimiento de otro deseo nuevo. De ahí la paradójica afirmación con que termina el poema:

Más allá de la vida,
Quiero decírtelo con la muerte,
Más allá del amor,
Quiero decírtelo con el olvido

Como Cernuda habría de escribir en una nota publicada por estas mismas fechas, lo que hay que hacer es "embriagarse con el aroma de toda flor que surja al paso No desdeñar lo natural amar Y si se ama, si se ama apasionadamente, nos olvidaremos de nosotros mismos Entonces estaremos salvados" (PR, 1098)

III

En uno de sus *Ensayos sobre poesía española contemporánea* (1957), al referirse a Dada y al surrealismo, Cernuda señaló "los aspectos rebelde y mágico que animan respectivamente a dichos dos movimientos" (PR, 406) Al hablar del aspecto "mágico" del surrealismo, Cernuda aludía, desde luego, al interés que mostraban los surrealistas por el sueño y por la vida del inconsciente, interés que les llevó a proponer, como recurso fundamental de su estética, la famosa "escritura automática" Escribiendo "sin la intervención reguladora de la razón", ajenos a "toda preocupación estética o moral", esperaban, como explicó Breton en su primer *Manifiesto*, rescatar el dictado mágico del pensamiento, recuperar su "funcionamiento real"

Esta propuesta, como se sabe, nunca llegó a realizarse plenamente Y, de hecho, era difícil que se realizara Como los propios surrealistas terminaron por reconocer, era inevitable cierta intervención de la conciencia ordenadora, en cuanto era inevitable cierto desajuste entre el dictado mismo del pensamiento y su traslado a la página Pero, a diferencia de lo que han sugerido algunos críticos, este hecho no representó ninguna derrota para el movimiento En realidad, más que aspirar a un automatismo puro, lo que querían los surrealistas, como explicó Breton en otra página de su primer *Manifiesto*, era lograr "la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar" Y, para conseguir este fin, era no sólo justificable, sino incluso necesario, mantener cierto vínculo con la lógica de la "realidad" si no, no se establecería el nexo entre los dos estados que Breton consideraba tan importante Así, en muchos de los textos escritos por los surrealistas, encontramos el automatismo atenuado por preocupaciones estéticas o morales bastante claras Como dijo Aragón en su *Traité du style* "Si Vd escribe, siguiendo el método surrealista, tristes imbecilidades, son tristes imbecilidades sin excusas" (9)

Durante algún tiempo Cernuda obviamente se sintió atraído por el automatismo En "Historial de un libro" explicó cómo los tres primeros poemas de *Un río, un amor* surgieron "dictados por un impulso similar al que animaba a los surrealistas" (PR, 909) Luego, refiriéndose tanto a *Un río, un amor* como a *Los placeres prohibidos*, agregó que "los poemas de una y otra colección los escribí, cada uno, de una vez y sin correcciones, la versión que años más tarde publiqué de ellos era la misma que me deparó el impulso primero" (PR, 912) Aunque no lo dice Cernuda, cualquier lector de estos poemas se da cuenta, además, de que este automatismo, este ceder al "impulso primero", no se daba en estado puro, sino que se ponía al servicio de una evidente voluntad de creación poética

Ahora bien, aunque los surrealistas no eran totalmente ajenos a consideraciones estéticas, se ve que estaban más dispuestos que Cernuda a sacrificar estas consideraciones para preservar la autenticidad del impulso o dictado Así, a pesar de la presencia en la poesía de Cernuda de imágenes acuñadas por Breton, Eluard y Aragon (10), creo que sería un error querer ver en la obra de los surrealistas el principal ejemplo literario seguido aquí por Cernuda Precisamente por el mayor grado de control estético ejercido por él en sus poemas, Cernuda se acercaría, más que al surrealismo en sí, a la obra de los poetas que este movimiento reconocía como antepasados suyos, pienso, por ejemplo, en Reverdy, Rimbaud y Gérard de Nerval (11) De hecho, aunque Cernuda admiraba el espíritu de rebeldía del grupo surrealista, no parece haber concebido mucho valor *poético* a su obra En un ensayo publicado en 1954, por ejemplo, después de aclarar que "El superrealismo tuvo, ante todo, el interés de ser una respuesta a las circunstancias que determinarosn su aparición", Cernuda agregó lo siguiente "Ahora, las obras que produjo, aún las mejores, no sé si interesarían hoy a un escritor mozo" (PR, 1484) Otra prueba de la misma actitud la encontramos en las dos listas de libros leídas por Cernuda que ya se citaron En ninguna de ellas aparece un libro de poemas (no figura en ellas, por cierto, ni un solo volumen de Eluard (12), que era el surrealista que más se destacaba en el campo de la poesía) El que esto no era un hecho casual, sino indicio de una apreciación de valor, lo confirma una declaración que hiciera Cernuda en otra ocasión, en el sentido de que, según él, no había ningún "gran poeta" entre los surrealistas franceses (PR, 429) Breton, por ejemplo, le parecía, cuando mucho, un "literato estimable" (PR, 1454)

¿En qué se basaba Cernuda para hacer esta distinción entre "el poeta" y "el literato" (distinción, por otra parte, que trae reminiscencias de aquélla otra que estableciera J R Jiménez entre "poesía" y "litaratura")? Con toda probabilidad, la gran virtud que Cernuda encontrara en el surrealismo —ser "una respuesta a las circunstancias históricas que determinaron su aparición"— habría sido también, para él su gran limitación ningún texto cuyo significado dependa tanto de las circunstancias históricas podría alcanzar la intemporalidad propia de la verdadera expresión poética Su razonamiento, si así fue, parece, justificable A fin de cuentas, el propósito primordial de los surrealistas no era escribir mejor, sino vivir más libremente

Se me dirá que el concepto del poeta y de la poesía arriba mencionado fue algo que Cernuda desarrolló durante los años de exilio y que estas declaraciones, hechas al final de su vida, se ven teñidas de prejuicios que, allá por los años 1929-31, el poeta no tenía Y, sin embargo, no es así Al contrario, lo interesante es ver que fue precisamente durante su período surrealista cuandio Cernuda empezó a elaborar estas ideas, que tan importantes iban a ser en su obra En este entido resulta muy revelador leer la nota que escribió en el verano de 1929, para presentar la traducción que había hecho de unos poemas de *L'amour, La poésie*, de Paul Eluard Porque ahí, en lugar de comentar los versos del escritor francés, como quizás sería de esperarse, Cernuda se limitó a exponer su propia concepción de la poesía, concepción que, como él mismo reconoció, lejos de coincidir con el surrealismo, provenía directamente del romanticismo Y es en la formulación de esta poética romántica donde vemos perfilarse por primera vez esta noción casi sagrada del poeta

en efecto sólo podemos conocer la poesía a través del hombre, únicamente él, parece, es buen conductor de poesía que acaba donde el hombre acaba, aunque a diferencia del hombre, no muere En este sentido, el resultado o residuo poético, tentativa de alguien que creyó en la poesía, es fatalmente romántico Ella pues, es el destino de esos *alguien* que dicen *tu me escogiste para ti, yo ¿qué había de hacer sino seguirte?*

(PR, 1215-1216)

Los surrealistas desde luego, reconocían sus deudas para con el romanticismo En su Segundo manifiesto, por ejemplo Breton comentó que, entre otras cosas, el surrealismo representó "una cola extremadamente pensil" de aquel movimiento Pero, así como había elementos que unían a los surrealistas a los románticos, también había rasgos que los distinguía muy claramente Y una de las tendencias románticas que rechazaban más tajantemente los surrealistas era precisamente esta noción, que aquí maneja Cernuda, del poeta como un ser dotado de una visión privilegiada y, por lo tanto, marcado por un destino muy especial Para los surrealistas, lo mismo que para Lautréamont, lo importante, al contrario, era promover un estado de cosas que permitiera que la poesía fuera escrita por todos

Así, al querer identificar a Eluard plenamente con el romanticismo (como intenta Cernuda en su nota), el poeta español revela muy bien los límites de su adhesión al surrealismo A pesar de utilizar imágenes tomadas de la obra de los surrealistas, su estética, en realidad, correspondía a una dinámica muy diferente, una dinamica que, conforme fue desarrollándose, lo fue alejando de las propuestas de los surrealistas para acercarlo cada vez más al romanticismo De hecho, los poemas de *Los placeres prohibidos*, a pesar de ciertos desplantes característicos del surrealismo, va están mucho más cercanos en visión y expresión, al mundo de Gide, Bécquer y Nerval que de la obra de Breton, Eluard o Aragon

IV

Para resumir entre 1926 y 1931 Cernuda leyó con gran interés numerosas obras surrealistas y las consecuencias de estas lecturas se hicieron sentir en los poemas de *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, sobre todo en la "escritura automatica" que ahí emplea, en forma atenuada, el poeta Hubo, efectivamente, cierto diálogo entre los textos de los surrealistas franceses y los poemas que iba escribiendo Cernuda Sin embargo, todo parece indicar que éste se sentía atraído por el *espíritu* del surrealismo mucho más que por la *letra*, y mucho más por el espíritu de crítica y negación que caracterizaba a Dada que por las propuestas revolucionarias defendidas por el surrealismo propiamente dicho

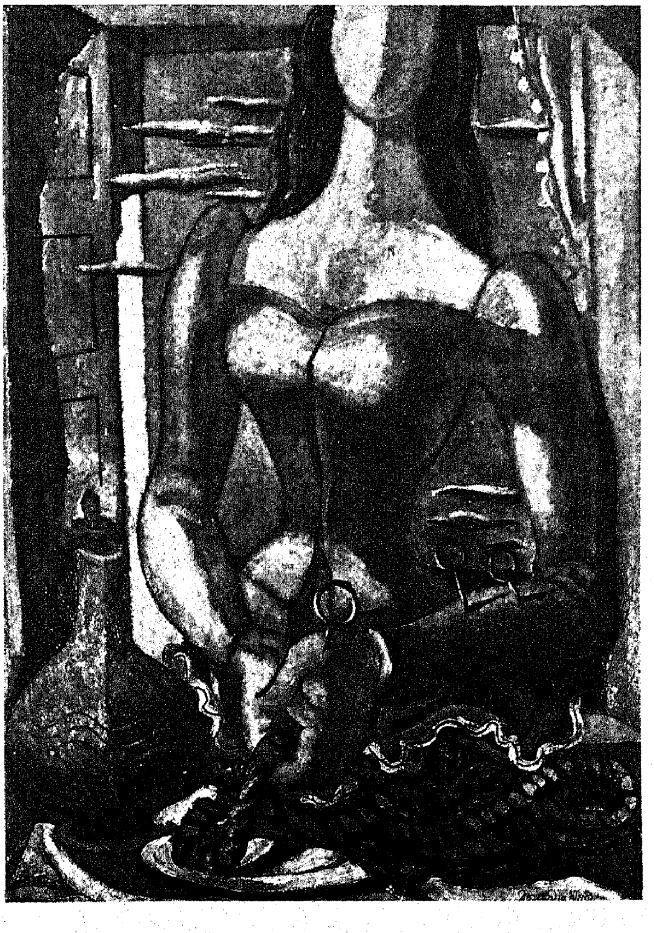
Por otra parte, conviene recordar que el interés de Cernuda por el surrealismo y por Dada no se dio aisladamente, sino que se desarrolló paralelo a otros intereses literarios, entre ellos habría que destacar el entusiasmo del poeta por la obra de André Gide

Mientras que ciertas obras de este escritor —*Les caves de Vatican*, por ejemplo— reforzaron la actitud dadaísta de Cernuda, otras —*Les nourritures terrestres*, sobre todo— le animaron a adoptar una concepción romántica del poeta y de la poesía que lo fue alejando de la estética tanto de Dada como del surrealismo

La decisión que tomó Cernuda, por estas fechas, de asumir su homosexualidad tiene que entenderse en el marco de esta filosofía romántica: para él ser homosexual era una fatalidad tan misteriosa y tan ineludible como la de ser poeta; de modo que defender la una necesariamente significaba afirmar la otra.

Cernuda nunca habría de abandonar a Dada por completo. Durante la Guerra Civil, por ejemplo, habría de hacer la traducción de una de las obras maestras de Dada, el *Ubu roi*, de Jarry; asímismo, los virulentos ataques personales que dirigiera Cernuda a figuras destacadas del mundo literario español —ataques publicados en *Desolación de la Quimera* (1962) lo mismo que en sus *Ensayos sobre poesía española contemporánea* (1957)— habrían de demostrar una larga fidelidad a ese espíritu de escándalo que tanto atraía a los dadaístas. Sin embargo, su decisión de adoptar esta estética romántica —decisión que luego le llevaría a imbuirse del romanticismo alemán (Goethe, Hölderlin), así como del inglés (Shelley, Keats, Coleridge, Blake, Wordsworth)— marcó el gran paso decisivo en su carrera.

Es decir, el surrealismo sirvió, más que nada, para acelerar el proceso mediante el cual el poeta llegó a transformarse y así a encontrar su verdadero camino. En este sentido se puede aplicar a Cernuda lo que él mismo, en alguna ocasión, dijo de Vicente Aleixandre: que no fue el poeta un adepto más del surrealismo, sino que fue el surrealismo el que, durante un tiempo, se adaptó a su visión y expresión poéticas (PR, 458).



Composición surrealista, JOSÉ CABALLERO, 1935.

NOTAS

1 — Cernuda, "Jacques Vaché", *Prosa completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975, p 1221 En adelante las referencias a esta edición se harán en el cuerpo del texto y se identificarán mediante la sigla PR, mas el número de la página La poesía de Cernuda se citará según la segunda edición de la *Poesía completa* (ed de Harris Y Maristany, Barral, Barcelona, 1977) y se identificará mediante la sigla PC, mas el número de la página

2 — En un texto publicado en la revista *Octubre* (nº4-5, Octubre-Noviembre 1933), Cernuda hizo publica su fe en la revolución que el comunismo inspire" (PR, 1259) Esta fe no parece haber durado mucho tiempo Y, de hecho, al leer su breve nota, uno se da cuenta de que lo único que le interesaba a Cernuda era acabar con la sociedad actual no dice nada sobre la conveniencia o no de reconstruirla sobre bases marxistas

3 — Véase la carta de Cernuda a Higinio Capote fechada 4-XII-29 En J Mª Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda* (Publicaciones de Sevilla, Sevilla, 1976), p 272

4 — Por lo visto, Vaché no era la única figura dadaísta que le atrajera en este sentido También se dejo fascinar por dos entes de ficción Amicet, el protagonista de *Amicet ou le panorama*, de Aragon (cf PR, 1483), y Lafcadio Wluiki, el protagonista de *Les caves du Vatican*, de André Gide (cf Pr, 1094-8) Tanto Amicet como Lafcadio demuestran la misma actitud seca y disicente que Vache, sin embargo, para Cernuda la leyenda de Vaché parece haber resultado la mas seductora de las tres, al menos al principio

5 — Como ejemplo del tono subversivo que llegara a adoptar en su correspondencia, véase las cartas que enviara a Juan Guerrero Ruiz en los primeros meses de 1928, comentando una nota ('Historia de España Planos, grados, niveles") publicada por J R Jiménez en su cuaderno *Obra en marcha* Ahí insulta no solo al propio Jiménez, sino tambien a Lorca, Alberti, Ortega y Miro Como le explica a Guerrero Ruiz, el escandalo le encanta "ese pecado —el escandalo lo es, y aun el peor de todos por lo menos eso creo que me enseñaron ciertas pobres gentes en mis años de colegio— es uno de los que ejercen sobre mí mayor seduccion" Cf James Valender, "Jiménez y Cernuda 'Esquela contra' y 'Réplica", *Insula* (Madrid), nº 348 (Noviembre 1975), pp 3,6 Comparese esta actitud con la que expresa Aragon en *Le libertinage* (1924) "No he buscado otra cosa que el escándalo y lo he buscado por el escándalo mismo"

6 — Ferraté, "Luis Cernuda y el poder de las palabras", en Derek Harris (ed), *Luis Cernuda* (Taurus, El escritor y la crítica, Madrid, 1977), p 274

7 — Véase Derek Harris, *Luis Cernuda A study of the poetry*(Tamesis Books, Londres, 1973), pp 44-53 Como prueba adicional de la influencia de Gide por estas fechas, Harris aduce dos artículos publicados por Cernuda en el *Heraldo de Madrid* en 1931 "Carta a Lafcadio Wluiki" (PR, 1094-8) y "La escuela de los adolescentes" (PR, 1235-7) A estos dos artículos habría que agregar un tercero el ensayo sobre Manuel Altolaguirre, "Malaga-Paris Lineas con ocasión de un poeta" (PR, 1228-1232) La "Carta a Lafcadio Wluiki" es especialmente reveladora en cuanto en ella Cernuda atribuye al héroe de *Les caves du Vatican* una actitud que rebasando el dadaísmo de esa novela, corresponde ya a la filosofía expuesta en *Les nourritures terrestres* Es decir, Cernuda ahí proyecta sobre Lafcadio la historia de su propia evolución estética y vital

8 — En un capítulo de mi libro sobre *La prosa narrativa de Luis Cernuda* (Universidad Autonoma Metropolitana, Mexico, 1984, pp 32-45), intento analizar la influencia de Gide en "El indolente" Retomo aquí varias de las ideas expuestas en ese texto

9 — Sobre esta cuestión del automatismo, véase el esclarecedor ensayo de Carlos Feal, "Un caballo de batalla El surrealismo español", *Bulletin Hispanique* (Burdeos), LXXXI (1979), pp 265-279

10 — El importante trabajo de rastrear estos "préstamos" textuales ha sido llevado a cabo, entre otros, por Derek Harris, *Luis Cernuda A study of the poetry* (ed cit), Brian Morris, *Surrealism and Spain 1920-1936* (Cambridge University Press, 1972), B W Nield, "Surrrealismo in Spain, with special reference to the poetry of Alberti, Aleixandre, Cernuda and Lorca (1928-1931)", Tesis de doctorado, Universidad de Cambridge, 1972, y Manuel Ulacia, *Luis Cernuda Escritura, cuerpo y deseo* (Laia, Barcelona, 1986)

11.— En sus comentarios sobre la poesía de Cernuda (*op.cit.*, pp. 34-6), Derek Harris sugiere que el poeta logra preservar cierta "lógica emocional", utilizando una técnica muy parecida al famoso "correlato objetivo" de Eliot. Al desarrollar este recurso Cernuda se habrá inspirado, según Harris, en la obra de Rimbaud. Creo muy atinada esta observación, aunque agregaría que la misma técnica —la de "buscar una serie de objetos, una situación o una cadena de acontecimientos que constituya la fórmula de tal o cual emoción particular"— también se encuentra ejemplificado en la obra de otros poetas presurrealistas admirados por Cernuda: en Reverdy, Baudelaire y Nerval, entre otros. En cuanto a la influencia de Reverdy, estoy de acuerdo con Terence McMullan cuando concluye que "en el contexto del surrealismo *Les épaves du ciel* tuvo en Cernuda una influencia atenuante, pues le impulsó a trascender la experiencia convencional, no de manera fortuita, sino por referencia instintiva a las constantes emocionales y materiales de la realidad cotidiana". Cf. McMullan, "Luis Cernuda y la influencia emergente de Pierre Reverdy", en Derek Harris (ed.), *Luis Cernuda, ed.cit.*, pp.267-8.

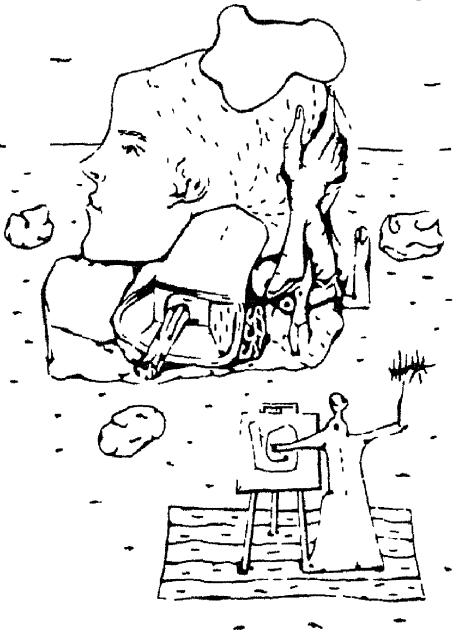
12.— La primera de las dos listas citadas corresponde a una versión primitiva de "Historial de un libro"; en versiones posteriores Cernuda habría de incluir en la lista el nombre de Eluard. Obviamente, Cernuda sí leyó a Eluard; incluso, en el verano de 1929, publicó traducciones de algunos de los poemas de *L'amour, la poésie* (PC, 553-5). Sin embargo, no creo que estas traducciones reflejaran ninguna predilección especial por el poeta francés. En una carta a Jorge Guillén fechada el 11-V-29, Cernuda señaló que J.Mª Hinojosa, entonces director de la revista *Litoral*, se las había pedido "con gran insistencia". Cf. D. Harris, "Cartas de Luis Cernuda a Jorge Guillén", *Insula* (Madrid), nº. 324 (Noviembre 1973), p.4.



Visitas en el campo, JOSÉ CABALLERO, 1935.

JUAN LARREA Y EL SURREALISMO

Por Jesús García Sanchez



Dibujo de
BATLLE PLANAS

El hombre es algo que debe ser superado
Zaratustra

Si existe algún escritor que haya sabido aunar de manera intensa su propia vida con su obra, si hay alguien que haya sido fiel a sí mismo aunque para ello haya sacrificado su propia creación poética, ése es Juan Larrea Y quizás este sea uno de los motivos para que su obra sea tan desconocida incluso para los especialistas Hasta 1969, que es la fecha en que en Italia son publicadas sus poesías, en edición de V Bodini (1), el poder leer su obra era cosa muy complicada Únicamente eran localizables los versos que Gerardo Diego incluyera en su famosa antología (2), y para algunos, realmente muy pocos, algunos poemas que circulaban por Madrid en fotocopia y que, gracias al malogrado Julio Campal, llegaron a mis manos No pasaba de ser una breve muestra de su poesía, pero sí insustituible Apenas eran los poemas que Larrea publicara en la revista "Carmen" y algún otro más de "Grecia" A partir de aquellas lecturas Juan Larrea fue consagrado por aquel mínimo grupo de jóvenes que formábamos el "grupo N O " como uno de los creadores más importantes de la poesía española del siglo XX Este juicio quedó corto cuando, al fin, pudimos localizar la edición italiana de "Versione Celeste" ¿Cómo era posible que semejante poeta quisiera pasar inadvertido? Desde 1934, fiel a sí mismo, olvidó para siempre la escritura poética y procuró que todos también la olvidasen La personalidad humana de Larrea siempre le dictó su proceder y, si en 1926 abandonó España para entregarse de lleno a la poesía, también le llegó el momento de olvidar la poesía y dedicarse de lleno a otros menesteres

La vida y obra de los grandes literatos suelen ir muy unidas, pero hay casos en los que el nexo es tan indisoluble que sería imposible comprender la obra sin conocer previamente su vida y, especialmente, su concepto de "poesía" Si en sus inicios su obra estaba marcada por el influjo poderoso de Vicente Huidobro, posteriormente le ocurrió lo mismo con César Vallejo y, anteriormente, con Rubén Darío, pero nunca su personalidad poética quedó llena ni con uno ni con otro Considera que literatura y vida son una única cosa y así lo confiesa en diversas ocasiones "Hoy he llegado a la identificación de la vida con la poesía" Era en 1931/3

En los inicios serios de Larrea en la poesía, el panorama que se presentaba era de puro caos Se observaba que una renovación de las líneas maestras se veía venir, pero nadie encontraba las nuevas directrices e, incluso, los manifiestos renovadores, como es el caso de "Ultra Un manifiesto de la juventud literaria", estaban llenos de inseguridad y huérfanos de orientadores "Nuestro lema será 'ultra', y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una Revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida" Pero ¿qué era lo nuevo? Lo que sí estaba claro era que los postulados, de los viejos maestros (léase Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez) ya no servían "Las normas novecentistas que culminaron en Darío, pueden darse por abolidas", pregonaba Cansinos Assens Más tarde sería el propio Larrea quien reivindicara a Rubén afirmando que el propio ultraísmo fue una contestación genuina al llamamiento de Rubén Darío y que ya presentaba indicios de una prerreminiscencia americana

En esos momento de confusión cuando el poeta chileno Vicente Huidobro llega a Madrid y deja deslumbrados a los asistentes, en el Ateneo, a su lectura poética No sólo asombró a los nuevos y jóvenes poetas que estaban perdidos en su creación, pues también el propio Antonio Machado "se sintió perturbado por las imágenes extravagantes de Huidobro" Larrea y Diego, en cambio, encontraron un nuevo camino Hasta aquel momento Larrea únicamente había escrito poemas, como él mismo los definió, "difíciles y barrocos"

Era 1918, el año de publicación de "Pombo" de Gómez de la Serna, de "Eternidades" de Juan Ramón y de "Impresiones y paisajes" de Lorca Sin embargo Larrea no hace excesivo caso a estos nuevos libros y sí se define de una manera absoluta como admirador y fiel seguidor de Huidobro Este había explicado "Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa" y "En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente que está debajo de la palabra que se designa Esta es la palabra que tiene que descubrir el poeta"

A partir de aquellos deslumbrantes primeros días, Larrea lee y relee "Poemas Árticos" (Madrid 1918) y comienza un nuevo mundo, una nueva vida y una nueva poesía "Me impresionó la novedad de tal forma que a partir de ese dia empezé a sentirme otro" Fue Gerardo Diego quien le hizo llegar tres poemas manuscritos de Larrea y un ejemplar de la revista "Grecia", con anterioridad a "Poemas Árticos" "Su lectura me sumió en una atmósfera de ultramundo Sentía su realidad como de extrema lejanía, coincidente sin duda con mi estado psíquico y quizá por ello no del todo ajeno a mi conciencia personal No se describía en esos versos una situación fuera de lo común, sino que se la planteaba vívidamente, aquí no más, de golpe, mediante un plural que en algún

modo parecía concernirnos LA LUNA SUENA COMO UN RELOJ Produjo en mí esta sentencia algo así como un traumatismo poético Se construía la frase sobre un adverbio de modo, como un símil cualquiera, pero dentro de un ámbito como de campana neumática, sin tiempo ni lugar, que presuponía otra especie de existencia, afirmada sobre símbolos extraños a la experiencia humana No se trataba, sin embargo, de un estado mental, literariamente abstracto, sino de un hecho correspondiente al mundo concreto de nuestros sentidos biológicos La luna *suena*, se la oye, he ahí lo traumáticamente fenomenal Lo sustantivo era que la luna, lo absolutamente silencioso, *sonase* con tiempo y vida propios, cosa que implicaba una transfiguración, distanciando el fenómeno de nuestra realidad de seres humanos proyectándonos a otra vivencia del cosmos" (3)

Comienza entonces una nueva andadura vital y poética de Juan Larrea Se le ha abierto una nueva forma de expresión Ha encontrado una nueva salida a sus creaciones y es en estas semanas cuando escribe su poema "Evasión" (mayo de 1919) con estos significativos versos

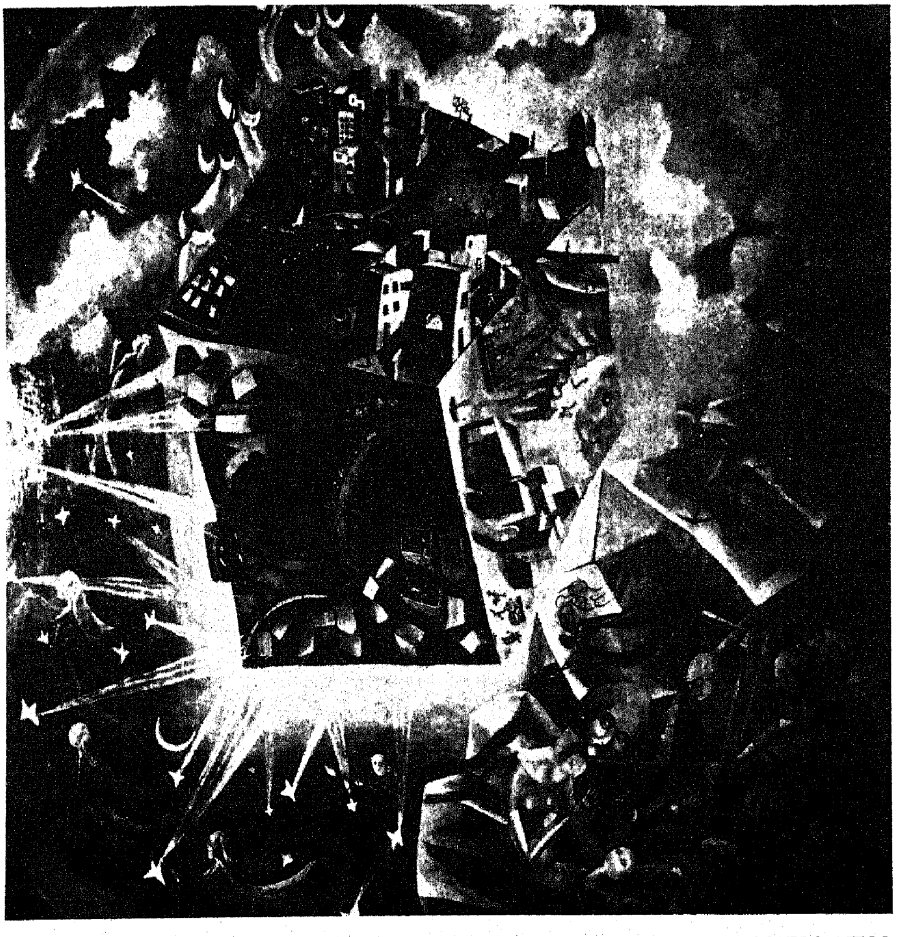
"Los vientos contrarios sacuden las velas
de mis carabelas
¿Te quedas atrás Peer Gynt?"

Como sabemos Peer Gynt es el símbolo de buscarse la salvación para sí mismo Este es el símbolo de la busqueda de Larrea durante toda su vida La persecución de su yo, y al mismo tiempo su huída del yo, para encontrar el más allá que será el centro de todos sus escritos y de su propia vida, que sólo encontrará en el último verso del últimopoema de "Versión Celeste", y en "Sin confines", donde acepta que "lo imposible / se torna muy paso a paso inevitable"

Como el propio Larrea confesaba en una carta a Tomás Segovia, la travesía hacia el más allá significada por las carabelas en su poema, apunta a un más allá nacional El viaje es el proceso de un impulso místico hacia la enajenación, pero más allá de Peer Gynt, personaje absesionado por el Yo Aquí, en este poema, pues, ya están presentes las claves de la poesía de Larrea La búsqueda del misticismo ("Aún tengo que huir de mí mismo"), la huida del yo, y, especialmente, *el más allá*

De esta época, de estos meses donde el ultraísmo está tan presente en su obra, son los poemas "Estanque" y "Otoño" Como en Huidobro, el estanque es un espejo

De esta época ultraísta de Larrea se conservan pocos poemas, pero todo hace pensar que no escribió únicamente los publicados, sino bastantes más Estaba entonces en plena ebullición creadora, en constante búsqueda novedosa, y hay que crer que escribió continuamente aunque poco publicara Eran aquellos años propicios para que aparecieran, en toda Europa, movimientos vanguardistas, ismos y nuevos sistemas de escritura con enorme facilidad La situación social era inestable y ello conllevaba que la literatura y la política estuvieran muy cercanas, pero en España no fue así Ninguno de los nuevos ismos en nuestro país llevaba implícito el signo político Se recomendaba ser revolucionario, como en realidad se era en Europa, "en arte y en política" (Cansinos Assens, "El parlamentario", Dic 1918), pero no fue así Sólo fueron revolucionarios en arte, y de una manera un tanto exótica, aunque absolutamente meritoria, por



Un món, ANGELES SANTOS.

las razones apuntadas anteriormente falta de directrices lógicas, de un verdadero poeta-paladín, etc Es cierto que hubo quien, en cierto modo, asumió tal papel (Cansinos, Ramón, etc), pero no consiguieron que se arrivara a una vanguardia determinada, aunque el terreno estaba abonado lo suficiente como para que Huidobro sembrara, y con rapidez pasmosa, se convirtiera en el poeta a imitar Con su esquematismo, su concreción y sus novedades tipográficas llegó rápidamente a enlazar con una corriente que rápidamente se vió aumentada Es Larrea quien considera, muy acertadamente, que fueron de poca monta la entidad y consistencia del movimiento *ultra*, pero sus inquietudes sirvieron, al menos, para aclarar al punto hacia donde se orientaban los conatos peninsulares y para dar cuerda a algunos resortes impulsivos (5)

Los más influidos por Huidobro en España fueron, sin duda, Gerardo Diego y Larrea, pero como señala Cansinos Assens (6) "V H vuelve oportunamente, cuando el anhelo de renovación suscitado en nuestra lírica por sus últimos libros fructifica en una adopción numerosa, prestando su más infalible contraste y su más valioso modelo al movimiento innovador "

Es precisamente Cansinos quien en la revista "Cervantes", en el número de noviembre de 1919, publica a Juan Larrea su poema "Cosmopolitano" Meses antes el propio Cansinos había prestado a Larrea el libro de Huidobro "Ecuatorial" y Gerardo Diego pronunció en el Ateneo de Santander una conferencia sobre "La nueva poesía El creacionismo" Los nuevos caminos estaban ya marcados y sus teóricos propugnaban este nuevo ismo desde todas sus tribunas Pocos meses antes Borges en la revista *Grecia* publicaría su artículo "Al margen de la nueva estética" donde señala que "esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge, y renace, en cada segundo" (7)

En 1921 vuelve Vicente Huidobro a El Ateneo de Madrid y dicta su famosa conferencia "La poesía" donde definitivamente quedan fijadas las líneas maestras de la nueva poesía del creacionismo "Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda El poeta ha de conducir al lector, con sus imágene, más allá del último horizonte, más allá del punto de la pirámide más alejado, más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, del espacio y del tiempo, de la razón y la fantasía, del espíritu y la materia " "Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa Uno es el lenguaje objetivo (), el otro rompe esa norma convencional y en él la palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada" Esta conferencia valió para que Huidobro, a partir de entonces, fuera considerado como el maestro a imitar, el guía a seguir En realidad únicamente había expuesto de una manera más concisa las premisas que anteriormente había defendido y declarado las expuestas en *Nord-Sud* Crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente Nada anecdótica ni descriptivo La emoción ha de nacer de la única verdad creadora Hacer un

poema como la naturaleza hace un árbol Como se puede comprobar en las críticas de aquellos días, la conferencia fue un éxito absoluto Unos quedaron escandalizados y otros, los menos, deslumbrados Para Larrea, es entonces cuando comienza una nueva vida Es él mismo quien recuerda sus impresiones de aquellos días (8)

> "Diré la impresión que Vicente me produjo entonces Me pareció una persona exuberante de sincero y amistoso fervor Su juventud se plasmaba en el entusiamo más puro y optimista Lo sentí poeta ciento por ciento, esto es, únicamente poeta, genial, cuya presencia irradiante podrá despertar sentimientos envidiosos entre los bajos fondos y niveles, pero digno de la simpatía y admiración de los mejor dotados () Y sentía yo en su modo de ser y de expresarse la presencia de una especie de imaginación neomúndica, libre y abierta a horizontes amplísimos () Alguna vez confesé () que yo no podía imaginarme cuál hubiera podido ser el desarrollo de mi existencia de no haber conocido a Vicente Huidobro Porque, en efecto, Vicente fue para mi, inicialmente a causa de los poemas a los que me he referido, y después a cusa de nuestra confiada amistad, como una llave que hizo posible la apertura de la multitud de puertas que desde niño habían acumulado sobre mi sus cerrazones Que aquellos tiempos no eran como los siguientes y mucho menos como los actuales"

Con esta visita de Huidobro a Madrid, comienza una amistad y una admiración que no cesaría hasta 1925 Larrea comienza a dislumbrar su mundo poético propio, ajustado a las directrices de Huidobro en su principio, pero que poco a poco va a ir alejándole Los poemas que escribe se los manda a Huidobro a París para que sea éste quien juzgue Es en 1923 cuando escribe "Paysage involuntaire", y decididamente cambia de lengua Había que romper con su época anterior y asumir todas su consecuencias Con este poema comienza a dar a sus escritos una densidad poética de la que antes carecía Su época ultraísta había quedado atrás Como su compañero de viaje Gerardo Diego, sabe diferenciar muy bien sus dos épocas la ultraísta y la creacionista Definitivamente la primera queda olvidada y elude todos los contactos con tal corriente Sus propios poemas ultraístas prefiere que queden olvidados para siempre Es precisamente Gerardo Diego quien es autor de los dos libros claves del creacionismo y básicos dentro de la literatura española del siglo, ambos bajo la influencia directa del mestro Huidobro "Imagen" (1922) y "Manual de espumas" (1924) Muchos críticos no han sabido, a pesar de todo, discernir entre ultraísmo y creacionismo, y entre ellos G Videla Para deslindar las diferencias entre ambas corrientes, desde aquí les remito al profesor Victor G de la Concha (9)

Mientras Diego publica estos libros, Larrea escribe poco y continúa la lucha interior que siempre le persigue Escribe poco pero "vive" intensamente la poesía, buscando nuevos caminos Sabe que, como Huidobro, es discípulo directo de Rubén Darío, "profeta de una nueva cultura destinada a evolucionar más allá de las catástrofes de este siglo", y por esta nueva vía, la de Rubén, se cataloga como continuador de su obra apocalíptica, a través de Huidobro y buscando en su poesía el contenido linguístico que aprendiera de Mallarmé Quiere, con su base humanística que aprendiera de los jesuitas, recuperar todo el tiempo perdido con sus anteriores composiciones A diferencia de Huidobro,

no quería "crear poesía como la naturaleza crea árboles", sino crear poesía como manera de liberarse de su trabas o bajo una premisa fundamental la búsqueda sin cesar del famoso "¿A dónde vamos? ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? El hombre es la más bella conquista del aire" Estaba claro que no estaba dispuesto a continuar las direcciones que tomaba la poesía en otras latitudes La visión moralista y desalentadora que enunciaran Ortega y Eliot (The Wast Land, 1922) o la contradictoria y caótica de Oliverio Girondo ("Veinte poemas para ser leídos en el tranvía", 1922) no le interesaban Eran demasiado cotidianas o de una petulante insignificancia (Gómez de la Serna se describía a sí mismo como "observador de lo ínfimo y lo instantáneo") Su mundo poético, definitivamente, no era el mismo que buscaban los demás poetas de su época No sabía exactamente cuál era, pero era obvio que no era el mismo que preconizaban los demás

En 1923 decide viajar a París a ver a su amigo Huidobro y éste le presenta nada más y nada menos que a Tristán Tzara y a Juan Gris, y poco después a Cesar Vallejo Era 1924 y es el año en que aparecen en escena los surrealistas Él, como amigo de Tzara, estaba al tanto de las estéticas dadaístas y no fue una sorpresa para él la publicación del Manifiesto Surrealista "Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse Menos a Breton conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc) Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran más afines, mas nunca me comprometí con él Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta" (10) Las nuevas vías del grupo surrealista no le interesaban gran cosa, pues "son pura paja, sustancias negativas, convencionalismos literarios sin significación ni emoción"

Son años muy difíciles para él y comienzan las diferencias con Vicente Huidobro Larrea no concede a la razón el predominio creador, ni cree en la dictadura de la inteligencia Aunque sí concede su importancia tanto a la razón como a la inteligencia, considera que el acto creador no puede quedarse en esas limitaciones Si le interesa desinteresarse del arte en cuanto bello, orientado al conocimiento en su término más amplio, de sentimientos íntimos y pasionales ("Nuestra literatura no es ni literatura, es pasión por los cuatro costados") "La finalidad en el arte hay que descartarla, hay que suprimir los huecos y hermosos versos Es inútil conseguir supremos acentos para llegar al lector El destino es el *nuevo ser*" No ve Larrea que los surrealistas puedan llegar, de verdad, a la consecución de un *nuevo ser*, y menos aún encuentra sinceridad creativa en ellos Únicamente espectacularidad y juegos de artificio, pues si en un principio se mostraron como revolucionarios del arte poético, del sentir humano y buscadores de un nuevo mundo en todos sus sentidos, pronto observó que "Aragon, Tzara, Desnos, Soupoult, Dalí, etc han renunciado a la primogenitura de que ellos mismos se habían investido en la extrema vanguardia artística, por el plato de lentejas Y Breton dejó la vida, lo personal, por la literatura reduciendo el campo poético a expensas de su vida pública" Y si Nerval bajó a los infiernos, si Rimbaud hizo como que bajaba para quedarse a mitad de camino, ellos, que se consideran como sus discípulos, se contentan con encender un infernillo Ninguno se atrevió a dejar de ser para que el Ser sea, por lo que nunca, en ningún caso, llegan a su "superación pretendida"

Contrariamente a lo que los surrealistas le ofrecen, que en nada le atraía, si observa en Cesar Vallejo humanidad, ternura y, sobre todo, autenticidad Es evidente que el Vallejo escritor en nada influyó en Larrea escritor, pero sí encontraron ambos una manera de ayudarse, de ser cómplices en sus concepciones *internas* poéticas, que en todo momento fueron complementarias. Larrea buscaba únicamente apoyo espiritual y escapes internos, y en Vallejo encontró lo que tanto estaba buscando Así retrata Larrea su encuentro con Vallejo

> "Mi amistad con Vallejo databa de 1924, en que le conocí Aquella gustosa efusión de inocencia que irradiaba su persona, aquél no se qué tan enteramente indefenso que de él se desprendía en cuanto le agitaba la emoción, me inclinaron al afecto El agua viva de su pozo, siempre dispuesto a desatarse en llanto, compartía la primordial pureza de alta cumbre que más tarde reconocí en algunas horas del día y algunos lugares sobre los que descansa el cielo de Perú Para mí que me debatía en los meandros transformativos del ser consciente, buscador por derroteros poéticos de un decisivo más allá, de un mundo significante, era Vallejo un fidedigno emisario de ese más allá, con que me emparentaba un cupo de afinidades positivas" (11)

Vallejo le ha ofrecido el conocimiento de la Realidad En busca en esta Realidad la manera de que en ella puedan y sepan unirse las naturalezas humana y divina, la realidad y el sueño, la vida y la obra, el yo y el otro yo, parafraseando a Darío ("Canto Errante") localizar la visión directa e introspectiva de la vida y hallar lo que está más allá del general conocimiento

La actitud de Larrea frente a los surrealistas es evidente, pero sería inocencia pensar que no influyeron nada en él Un movimiento de tal magnitud e importancia como el originado por los surrealistas, difícilmente podría haber pasado tan cercano a Larrea y que nada de los enunciados de tales manifiestos pudiera interesar a un poeta que en aquellos momentos estaba tan falto de orientación Posteriormente afirmaría que no salió de España para ir a Francia y establecerse por otros motivos más que los poéticos, pero que éstos no eran, en nada, los surrealistas, sino otros "Claro que aproveché del surrealismo aquellos elementos que a mi personalidad resultaban útiles" (12) Su búsqueda de una nueva realidad, que habría que canalizar con un nuevo lenguaje, se halla fuera del campo que gobierna nuestra voluntad de individuos libres y conscientes Esta nueva realidad podría, tal vez, estar relacionada con las aspiraciones surrealistas, que pretendían vanamente "apoderarse de un punto subjetivo de realidad donde, según expresan sus manifiestos, se resolvieran contradicciones y antinomias" (13) Y a pesar de todas sus descalificaciones a Breton especialmente y al surrealismo como movimiento, de manera general, por sus equívocos, falta de positivismo, mala asimilación de Freud, ignorancia de la parapsicología, etc , concede Larrea a éstos que su "propósito mostrábase certeramente intencionado y aquella era cosa que podía mejorarse, como en realidad y hasta cierto punto se mejoró en los años posteriores, no podía dejar de mirarlo e inclusive hacer algún uso de sus libertades técnicas con simpatía" (14)

En 1926, consolidada su amistad con Cesar Vallejo, y después de muchas reflexiones, comienza su nueva etapa poética Como señala Robert E Gurney, Larrea comienza a usar un lenguaje para describir áreas mentales o de consciencia que sentía eran más reales, más válidas y más verdaderas que la propia conciencia verdadera, "Larrea trató de afrontar la vida y su propia experiencia de la vida, sus sentimientos ontológicos, el verdadero tema y materia prima de la poesía La poesía de Larrea era parte de una apertura a la vida, definida espiritualmente, en el que el individuo emparedado trataba de abrir los muros del ego Escribir poesía se convirtió en un acto de autorredención para Larrea" (15) En su libro "Oscuro Dominio", en el poema titulado "Cavidad verbal" o en "Pérdida pura", insiste en la muerte del ego y es en "Traje de hojas secas" donde afirma" *Ahora soy yo pero yo no me pertenezco*

Es la época más fecunda, poéticamente, de Larrea Escribe poemas para su libro "Oscuro Dominio" y prosas para el que se llamaría "Orbe" También edita, junto a Vallejo, una revista "Favorables París Poema" con dos intenciones básicas dar a conocer la poesía de Vallejo en España, y facilitar su visión de la literatura "que por mi pluma la vanguardia de "Favorables París Poema" se colocara bajo su signo vital desde su primera fase" (5) Únicamente salieron dos números de la revista (julio y octubre de 1926) y de su importancia, únicamente una muestra serviría la de ser la primera vez que publica en Europa un joven chileno llamado Pablo Neruda El primer número de la revista se abre con un manifiesto de Larrea, que bajo el nombre de "presupuesto vital" es una poética y una declaración de principios de lo que será a partir de entonces su obra

> "En lealtad sólo hay un sólo modo de ser, el modo de la pasión Escribir, pintar, son actos estrictamente voluntarios Sin claridad no existe el artista Artista es el que, sin desmayos ni transigencia, selecciona y desecha Sabio sólo puede ser el que conscientemente se delastre de lo que debe no saber Artista es el que, sin desmayos ni transigencias, seleciona y desecha, exigiendo más y más de las potencias proveedoras para conseguir su máximo rendimiento artista sólo existirá en cuanto tenga conciencia de lo que debe no expresarse Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen ¿No es llegada ya la hora de situarse más allá del clacisismo y del romanticismo y de inventar la locomoción racional? ¿Qué otra cosa puede ser una obra artística que un artefacto animado, una máquina de fabricar emoción que, introducida en un complejo humano desencadene la multiforme vibración de lo encendido? No existe la perfección como no existe la verdad y la belleza y ésta menos que para nadie para el artista Para nosotros sólo nuestro tiempo existe Nuestra literatura no es ni literatura, es pasión y vitavirilidad por los cuatro costados" (16)

A continuación de este artículo-proclama de Larrea, Vallejo escribe sobre el "estado de la literatura española" y en ella afirma que tanto los creadores españoles como americanos, se encuentran sin maestros pues no considera como tales ni a Unamuno ni a Ortega y Gasset, ni mucho menos, a Chocano, Lugones o Vasconcelos, para terminar así "Que esa cólera de los mozos, manifesta-

da de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas, se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador"

Podemos considerar que, definitivamente, las dudas en las que Larrea estaba inmerso, quedan aclaradas De esta nueva época es el poema "Afueras periódicas", que dio a conocer, precisamente, en la propia revista, y en el que la sensibilidad vallejiana está inmersa ya en Larrea El Creacionismo de Huidobro quedaba atrás y, como reconocía en el "presupuesto Vital", ahora tiende a que la obra artística sea una máquina de fabricar emoción, alejada de los "entresueños" surrealistas Huidobro ya no era su guía, ni el creacionismo su medio ni, mucho menos, el surrealismo su meta

En el mismo número 1 de la revista, publica el poema "Juan Larrea" (que posteriormente cambiaría su título por el de "Razón") del que Cernuda subrayó

> "Cuando los poetas del 25 creían que el arte era un juego, Larrea afirma la significancia espiritual de la poesía, cuando algún poeta del 98, como Jiménez estimándose todavía criatura única, se erguía frente al mundo para intimidarle su desprecio Larrea afirma la insignificancia en el mundo de la vida del poeta y de la obra del mismo Precisamente es esa significancia de la poesía e insignificancia del poeta lo que parece restituir a ambos a su función y lugar respectivos En gran parte, ese sería el concepto de la poesía y del poeta que pronto habría de imponerse como característico de esa generación" (17)

Cuando la revista "Litoral" de Málaga, la más significativa de la generación del 27, decide hacer un homenaje a Góngora, Larrea colabora con su poema "Centenario", donde encontramos ciertas concesiones que hubieran sido impensables en su etapa anterior

> "Alta la mar verde vereda
> baja la voz que aún es tiempo de vida
> baja la voz que cierra un ala a cada
> lado del que escuchando queda

y en el que es capaz de reflejar la maravilla humana

Uno de los más interesantes poemas de Larrea, "Atienza", data de 1926 Es indudable que puede tener distintas interpretaciones, pero no es aventurado el considerarlo como una réplica al "Avis aux Touristes" de Huidobro, que fechara éste en 1925, en el que en forma de cuento-poesía-prosa, con moraleja, se queja de la poca audiencia que ya tiene en ese año su movimiento creacionista De esta manera, crípticamente, nos cuenta Larrea en su "Atienza", en prosa, cómo casi todos los que forman partes de este "Oscuro Dominio", su llegada y paso por la literatura "Así de cabizbajo llegué yo, como si todos los álamos del mundo hubieran ya pasado por mi frente", donde hace referencia a su llegada y primeros pasos como poeta modernista, de Bécquer, Lamartine, Lugones, etc Es su primera estancia en la *poesía* "en la que no tuvo la suerte de encontrarle Estaban unos centenares de cosas pero Atienza no" Continúa "caminé cuestas y cuestas desperté las ruinas y sólo al comprender que cuanto me rodeaba no era sino ese superfluo impedimento Pero en esto comenzó a ser cruzado el cielo por un bando de aeroplanos Yo mismo fui arrebatado por gracia de tantos ojos como incurrían en inocencia, inesperado pasajero de un vuelo urdido

en el corazón de otro mundo" Ha hecho referencia a su paso por el ultraísmo y cuando el cielo recobra la paz, vuelven sus ojos al más puro y breve cauce creacionismo "Y sólo entonces se me mostró la verdad totalmente desnuda" Después de marchar sin rumbo por el puro placer de ir, pensó "Vete a buscar la muerte convencional, a disfrazarte de olvidado en tu cuarto de hotel, con tu máquina de escribir" "Lo hice así, bajé del castillo y sin perder tiempo, antes que Atienza volviera, me evadí con ánimo de nunca más volver Sin embargo, tumbos de viajes e instancias de amigos me han devuelto a esta comarca pero tampoco he encontrado a Atienza" Nos ha contado su viaje a París, su visita a Huidobro, y su regreso a España No había encontrado lo que buscaba Continúa "Hoy ya creo haber descubierto que no es asunto de horas ni de días Casi me atrevo a segurar que como tantos y tantos pueblos españoles emigró De todos modos en lo que hoy se designa en Castilla con el vocablo de Atienza, Atienza no está" Está claro que Larrea no encontraba la inspiración en Castilla y marchó a París, aunque, "posible es que regrese algún día —para hacer referencia a la poesía pura que en España se hacía—, y acaso en la opulencia Y lo probable es que los que así le vean, sin ruinas ni estrecheces no le reconozcan" Cuando Larrea escribe este poema aún no tenía superada su crisis vital, estudiaba con avidez a los autores místicos, y ayudado por los alcoholes y las drogas, buscaba ansiosamente su identidad mística Escribe algunos poemas de matiz surrealista y los publica Gerardo Diego en las revistas "Carmen" y "Lola", que se editan bajo sus auspicios, traducidas por el propio Diego, y gracias a los cuales es conocido en España y elogiado y ensalzado El propio García Lorca, en una conferencia dada en La Habana afirma que "Juan Larrea y su discípulo Gerardo Diego construyen poemas a base de hechos poéticos encadenados, cada vez más limpios de imagen y de vuelo más cristalino"

En 1929, influenciado por Rimbaud, como le ocurriera a otros muchos artistas y escritores de la época, después de leer "Carta al Vidente" decide ir en busca de "un punto de partida nuevo" "A lo que fuera" pero "al más allá" Disconforme con su vida y con su obra, busca nuevos derroteros y marcha en los primeros días de 1930 al Perú, donde se reencuentra con la escritura poética, quizás angustiado, como siempre, pero ahora con sus males físicos Necesita de la escritura para encontrar su "otro yo", en busca del cual partiera, en un nuevo intento de localizar un nuevo mundo y otro mundo distinto Allí encontró *l'autre monde* que tan insistentemente buscaban los surrealistas, y que no supieron encontrar "El heroísmo de que se vanaglorian los surrealistas no deja de ser, desgraciadamente, compareble al de los pescadores de caña, cómodamente sentados en las orillas de las oscuras corrientes internas en que flota el inconsciente De vez en cuando sacan a la superficie algún objeto, generalmente pequeño y no siempre interesante, y eso es todo" (19) Ajustadas a la vocación itinerante, investigadora, disconforme de Larrea son las palabras que Peter Weiss dedicara a Holderlin Él se niega a separar el sueño de la realidad, la acción y la imaginación están llamadas a cohabitar, sólo así la poética llega a ser universal y entra en pugna contra todo lo que nos oprime El poeta no debe de reflejar en su obra únicamente el tiempo pasado, se encuentra frente a las mismas dificultades que muchos espíritus de su generación que no saben discernir entre sus contradicciones

Sería absurdo man ner que Larrea no estuvo influenciado por los propios poetas surrealistas Es cierto que se mantuvo fuera del movimiento, pero de él

no sólo tomó algunas técnicas, como afirmó En la "Antología de la poesía española" de Gerardo Diego, en la edición de 1932 (20), se publica su poema "Una debilidad de la luz" en la que leemos los siguientes versos

"Señor
contrátanos como maniquíes de tus lágrimas"

Una de las mayores obsesiones de los creadores surrealistas, como sabemos, fueron los maniquíes, y numerosas alusiones a ellos se encuentran en sus obras "Tristana" de Buñuel, las "novias" de Duchamp, o de Picabia, o de Braumer y el mismísimo Breton en "Los pasos perdidos" interpretó que así como Dios había hecho al hombre a su imagen y semejanza, el hombre hizo al maniquí, también a su imagen y semejanza El propio Ortega, en "La Deshumanización del Arte", en 1925, escribía "Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón () Al mirarlas nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros" Evidentemente, surrealismo

En 1932 deja definitivamente de escribir poesía y es el año de publicación de la antología de G Diego "Poesía Española 1915-1931", donde se va a dar a conocer en su país como uno de los grandes creadores Trabaja incansablemente en un libro de prosas que llamaría "Orbe" La lamentable situación económica de Vallejo en estos años, decide a Larrea cederle sus prosas para que sea el poeta peruano quien se las copie Es cierto que ya antes Larrea había estado ayudando a Vallejo de varias maneras para superar su situación, por lo que es deducible que Larrea dejó sus manuscritos a Vallejo intentando, más que nada, que éste superara su militante ortodoxia estalinista que reportaba en él desde su regreso de la URSS Estaba Larrea convencido que Vallejo había caído en un túnel sin salida y que su poética no era apropiada Escribió Vallejo "El arte debe siempres servir a la propaganda política y trabajar con ideas preconcebidas y claras, y hasta desarrollarse en tesis, como una teoría algebraica ¿Los temas? La salud colectiva, el trabajo, la justicia, la alegría de vivir y servir a la humanidad" (21) También "La inteligencia trabajaba y debe trabajar siempre bajo el control de la razón El método de la creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico" (22) Aquí hay que recordar que Vicente Huidobro concluye su novela "La próxima", editada en 1933, con las siguientes frases "-Rusia, Rusia, mi hijo tenía la razón Rusia, la única esperanza" El libro en que trabajara Larrea, "Orbe", se mantiene inédito, pero existe un ejemplar en poder de Gerardo Diego Éste, en alguna ocasión ha comentado que existen ciertas afinidades de este libro y "Poemas humanos" de Vallejo Si así es, hay que considerar que fué otro éxito de Larrea Con motivo del cincuentenario de la primera edición de "Trilce", Larrea escribe en un artículo (23), refiriéndose a Vallejo que si "el poeta no puede expresar sus intenciones y sentimientos en forma discursiva por no ser formulables en ese género de lenguaje, o por la naturaleza misma de la sustancia que articula, se ve imposibilitado de desnudar su alma a la vista de todos"

Algo de esto debió pensar el propio Larrea 40 años antes cuando decidió de jar la poesía La dejó en el momento que supo que había identificado su mundo interior con su mundo poético Cuando supo que la unión estaba realizada "Presumo que el fin de mi concepto de poesía es llegado Que la poesía era para mí una válvula de escape, un medio consolador, una sublimación de lo que no

encontraba en el mundo Hoy he llegado a la identificación de la vida con la poesía" Es el año 1932, el año de "Espadas como labios" de Aleixandre El año que, siguiendo a Dámaso Alonso (25), se produce un curioso fenómeno que muchos de los poetas tachados de "poco humanos" están volviendo sus ojos a la inspiración poética y no eluden el tema apasionado

A partir de entonces considera que su vocación está localizada difundir la obra de los creadores que han sabido ser portadores de los inconscientes colectivos Vallejo, Darío, Picasso, Lorca, etc , y predicar que América, el Nuevo Mundo, y la Universalidad son lo únicos valores mentales y materiales perseguibles Quiso que los últimos versos de su "Versión Celeste", que han de ser consideradas, a pesar de todo, como sus poesías completas, fueran éstos

Ya no puede uno perderse lo imposible
Se torna muy paso a paso inevitable

Muy poco a poco, paso a paso, llegó al punto de espiritualidad que anhelaba A partir de este momento, todos sus esfuerzos van dirigidos a esclarecer el destino de la América Hispana, a la que reconoce como predestinada a impulsar nuevos ritmos en la historia de la Humanidad Realmente como profeta de su tiempo ya había dado prueba En el poema "Luna de olas en el corazón de la justicia", había prevenido el advenimiento de la Guerra Civil española

En su obra ensayística, además de pregonar la universalidad de América Latina, lo que proyecta es un intento de aproximación de la poesía con la historia Una búsqueda a través de la filosofía, la teología y la política, de entroncar con los valores poéticos más tradicionales y universales (Dante, Blake, Baudelaire), con la mística del Génesis y los Evangelios La misión del poeta debe ser traducir e interpretar sus mensajes, asimilarlos y proyectarlos España es el medio y América Hispana el fin En el Nuevo Mundo están los renovadores de las conciencias (Bartolomé de la Casas, Martí, Darío) y el nuevo mártir de la Humanidad (Vallejo), símbolo del Nuevo Mundo que llega Vallejo además murión en Viernes Santo Los surrealistas franceses no pudieron encontrar en África, en las culturas primitivas ni en las religiones totemistas, su *más allá* Larrea lo encuentra en América "Incluso Hegel no pudo menos que adjudicar a América el porvenir ", como Byron, Goethe, Montaigne, Humboldt, Blake, et , y hasta Dante Aligieri, sabe que cerrando el círculo, se está dirigiendo proféticamente a los hombres del futuro

"O Somma Luce che tanto ti levi ()
e fa la lingua mia tanto possente
Ch'una favilla sol della tua gloria
Possa lasciare alla *futura gente*
Paraiso XXXIII, 67-73

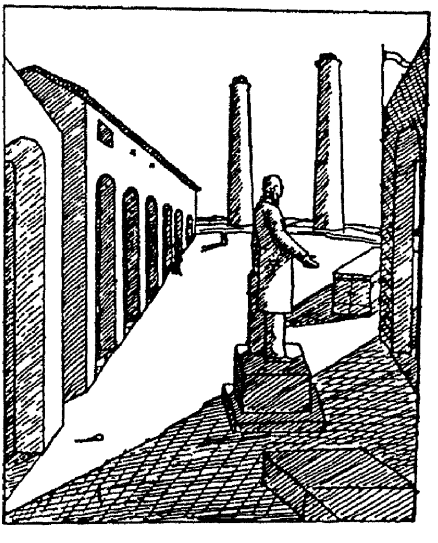
Larrea llegó al Nuevo Mundo como portador de la religión del verbo español y concede a América la virtud de ser ella la que debe renovar el Universo Con estos sentimientos vuelve a renovar las ideas de Darío que siempre sostuvo que allí está el foco de una nueva cultura Darío exaltaba a los poetas de las Españas la facultad poética que llamaba "supervisión" sobre el tiempo y el espacio, sobre las leyes del conocimiento natural (26)

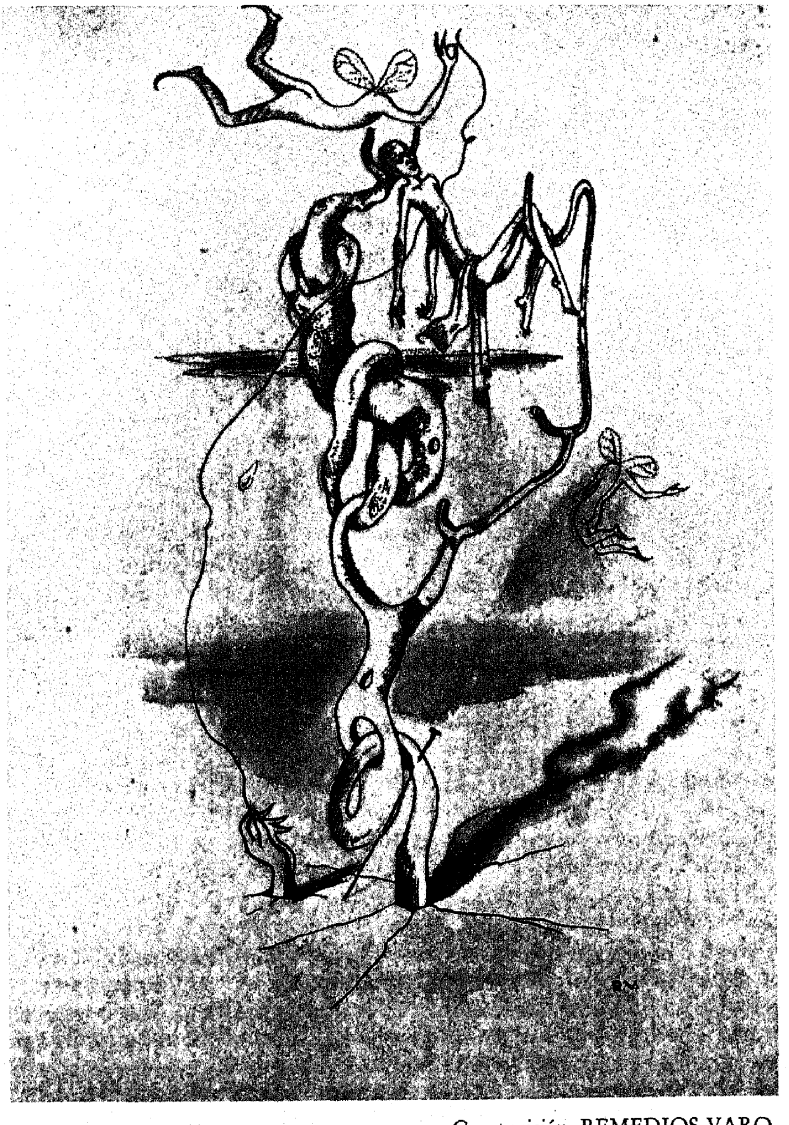
Bodini en su libro "Los surrealistas españoles" comentaba que "cuando comienza una poesía de Larrea, comienza una música cuyo patetismo intenta ocultarse entre los pliegues del intelectualismo más capcioso, aunque, entretanto, penetra a través de esas defensas que el poeta eleva para resistirlo Pero ese contraste no es en absoluto calculado Realmente la poesía de Larrea es extraña, porque en su interior lleva su anticuerpo el *doble*, el sosias que atenúa irónicamente las tintas y apaga los gritos, que interviene para minimizar el drama metafísico del poeta, atormentado por la delicada náusea ante el hecho de que la poesía pueda constituir una traición a la misión vital del hombre" Es el tema esencial de estudio en la poesía de Larrea Imposible separar en él vida y obra La misión del escritor es analizar lo que experimenta en las graves circunstancias de la vida Así pensó G de Nerval ("Aurelia") y así cree él a pies juntillas Inevitablemente su poesía siempre desemboca en sí mismo

Las influencias que Larrea ha aportado a la poesía española son importantes Claras en el Gerardo Diego de "Biografía Incompleta" o en "Fábula de Equis y Zeda", es el propio Diego quien afirmó "En cuanto a mí, le debo, como he dicho, una ayuda importantísima en mi formación poética, literaria y espiritual" (27) Las relaciones entrañables entre ambos quedaron, a partir de 1938, muy deterioradas Larrea publicó un artículo en "Voz de Madrid" acusándolo de Judas "Mientras todos (se refiere a los poetas que Diego incluyera en su antología) han abrazado la suerte de su pueblo él se ha atrevido a cantar las *Alas italianas*, a la aviación criminal que lacera la carne viva del pueblo español " Continuando con las influencias de la poesía de Larrea es Cernuda quien significó las de Alberti, Lorca, etc En Alberti son de una gran importancia, pues el angelicismo que tomara de Larrea, como señala el profesor Soria Olmedo (28) le tendió el puente hacia el surrealismo y ha ciertas actitudes y planteamientos técnicos El propio Aleixandre escribe "Blancura" (de "Espadas como Labios"), después de haber leído "Espinas cuando nieva" El concepto de Hispanidad que desarrolló León Felipe en su obra es el mismo que expusiera Larrea en "Rendición del espíritu" Recordemos que "Ganarás la luz" está dedicado a J Larrea, "maestro de poetas" Veamos que dice, al respecto, Francisco Aranda (29) "El hecho de no haber salido sus libros en su momento no impidió que su poesía ejerciese una inmensa y decisiva influencia en toda la poesía surrealista española, como así lo han declarado todos los poetas del grupo "

Para terminar, nada mejor que una definición que el propio poeta diera del concepto de poesía, cuando ya, 1943, había abandonado su práctica (30) "La poesía, el reino de la Lira adonde sólo puede conducir la intuición integrada dentro del sistema general de conocimiento, constituye la identidad de la Creación, el único punto donde el Ser pueda lograr su propia Conciencia"

1 — "Version Celeste" Einaudi Torino, 1969
2 — G Diego "Poesía española contemporanea" Taurus Madrid, 1959
3 — Gurney "La poesía de Juan Larrea" Univ del País Vasco, Bilbao, 1985
4 — V H y la Vanguardia, Revista Iberoamericana, XLV, 1979
5 — "Cesar Vallejo y el Surrealismo" Visor Madrid, 1976
6 — La Correspondencia de España, 24 de Noviembre de 1919
7 — Revista "Grecia", Enero 1920
8 — Torres de Dios Poetas Editora Nacional Madrid, 1983
9 — "El Surrealismo" Taurus Madrid, 1985
10 — "Bodini Poetas surrealistas españoles" Tusquets Barcelona, 1971
11 — "España peregrina" Finisterre editor Mexico, 1977
12 — Aranda "El surrealismo español" Lumen Barcelona, 1981
13 — Read/ Larrea "La pintura actual" Córdoba (Argentina), 1962
14 — "Cesar Vallejo frente a Andre Breton" Córdoba, 1959
15 — "Al amor de Larrea" Edic De Díaz de Guereñu Pretextos Valencia, 1985
16 — "Favorables, París Poema" Edic Facsímil Renacimiento Sevilla, 1982
17 — "Cernuda Estudios sobre poesía española contemporanea" Labor Barcelona
18 — "Garcia Lorca Conferencias" Tomo II Alianza Madrid, 1984
19 — "Surrealismo entre viejo y nuevo mundo" Cuadernos Americanos México, 1944
20 — G Diego Antología Véase nota 2
21 — García de la Concha Poesia española de posguerra Madrid Prensa Española 1973
22 — Vallejo Rusia en 1931
23 — Diario la Nación Buenos Aires 24 de Septiembre de 1972
24 — Gurney Obra citada
25 — Alonso Poetas españoles contemporaneos Gredos Madrid, 1984
26 — Darío Obras completas Edic Aguilar Madrid
27 — Gurney Obra citada
28 — Lecturas del 27 Univ de Granada
29 — Aranda Obra citada
30 — Rendición del espiritu Cuadernos americanos México 1943





Composición, REMEDIOS VARO.

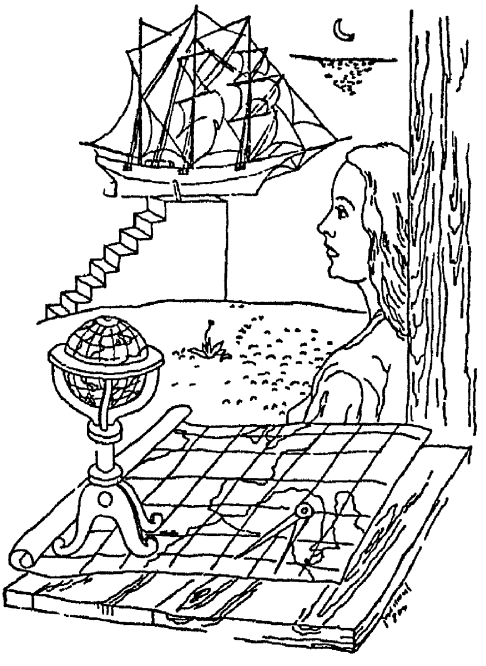
LA *PALABRA* EN LA ESCRITURA SUPERREALISTA DE VICENTE ALEIXANDRE

Por Gabriele Morelli



Dibujos de JUAN ISMAEL

En su largo y complejo camino literario, la obra superrealista de Vicente Aleixandre ha manifestado siempre un fuerte interés por la problemática del lenguaje poético, entendido no tanto como comunicación cultural o expresión de una visión polémica frente al mundo circundante, sino sobre todo como sustancia lexical o, más bien, como posibilidad de conocimiento y adquisición lingüística De ello se desprende que en Aleixandre el lenguaje surreal no es, según observa Jenaro Talens (1), "una lección de estilo, como lo pudo ser para Lorca, Alberti o Neruda, sino un principio ordenador de su posición ante el mundo" Es decir, no es un instrumento con finalidades específicamente estéticas o ideológicas, ni tampoco responde a cánones precisos, como ocurre en la ortodoxia



de la escritura automática que impone la eliminación de toda forma de control de la conciencia artística Por medio de la palabra, Aleixandre únicamente quiere afirmar una necesidad de conocimiento y de integración del "yo" poético en la realidad del mundo y de la naturaleza Lo cual explica la presencia en su poesía de frecuentes ocurrencias léxicas (la "o" identificativa, el "como" comparativo, las formas demostrativas "ese" y "este"), y de figuras retóricas y sintácticas (la anadiplosis, el polipote, las diferentes repeticiones y negaciones, etc), que confieren a la escritura aleixandrina un ligero toque artificioso En realidad, como veremos, se trata de elementos y figuras verbales que atestiguan el esfuerzo de la palabra por manifestarse y comunicar

Las distintas fases que forman el iter poético de Aleixandre presentan una serie de núcleos temáticos que insisten en la dialéctica "yo-realidad del mundo", en la cual la palabra aparece como el trámite natural de la relación de las dos categorías Esto sucede también cuando, como por ejemplo en la parte final de su obra en particular en el libro *Poemas de la consumación* (y concretamente en los poemas "Las palabras del poeta", "El poeta se acuerda de su vida", "Nombre o soplo"), el autor sigue proponiendo su búsqueda de carácter gnoseológico en torno al destino humano, acercando y contraponiendo —pero se trata de una antítesis aparente— la intensa realidad de vivir en la ilusoria metarrealidad de la palabra He aquí algunos ejemplos significativos

> Después de las palabras muertas, de las aún pronunciadas o dichas
> ¿qué esperas? Unas hojas volantes,
> más papeles dispersos ¿Quién sabe? Unas palabras
> deshechas, como eleco o la luz que muere allá en gran noche

Todo es noche profunda
Morir es olvidar unas palabras dichas
en momentos de delicia o de ira, de éxtasis o de abandono,
("Las palabras del poeta")

Vivir no es suspirar o presentir palabras que aun no vivan
¿Vivir en ellas? Las palabras mueren
Bellas son al sonar, mas nunca duran
("El poeta se acuerda de su vida")

Y aún en un poema perteneciente al último libro *Diálogos del conocimiento*, el autor, queriendo exaltar el sentimiento de vida y amor representado por los personajes de los jóvenes amantes, evoca imágenes de gran belleza y frescura (la rosa, la espuma del mar, el pétalo sellado en los labios —sinécdoque de palabra) que cantan callando el mismo canto de los pájaros

Ah la rosa sellada,
aquel primer silencio en que mis labios puse

Con el día nací Con la espuma del mundo
Un pétalo sellado para mis labios nuevos
Soy la niña y una luna renace, muere, nace
Ah, qué aurora firmísima!
Callad, pájaros locos que picando mis labios
besos ponéis o risas o plumajes azules
("Los jóvenes amantes")

El proceso comparativo afirmado por el poeta con los elementos primigenios de la naturaleza (amanecer, espuma, pétalo, plumajes, pájaros, etc) celebra un paisaje paradisíaco, donde la imagen de la vida naciente es llevada a la fuente original de la palabra y del lenguaje poético

Igualmente, el acto de la vida en conexión con la pronunciación de la palabra es el tema simbólico del poema en prosa "Vida", que abre el libro juvenil *Pasión de la Tierra* (en este sentido es sintomático que en el orden de la composición de la reciente edición crítica autorizada por Aleixandre (2), el autor haya querido reafirmar la prioridad del texto, comprometida por el sucesivo hallazgo de otros poemas antepuestos en la edición de L A de Villena) (3) En la fragmentaria escritura del poema en prosa "Vida", el nacimiento a la existencia aparece directamente ligado al poder de la "palabra", concebida como registro de presencia biológica del ser y de su integración en el mundo Escribe Aleixandre

"Esa carne de lingotes flagela la castidad valiente y secciona la frente despejando la idea", "Soy lo que soy Mi nombre escondido"

Y también

Esa sombra o tristeza que pasa doliendo no oculta la palabra

Naturalmente el nacimiento de la vida conlleva —como consecuencia inmediata— un esfuerzo y un sufrimiento físico que, como sucede en la aventura surreal de Aleixandre, pasa a través de la denuncia del cuerpo, protagonista absoluto del canto Sin embargo, su concreta identificación con la imagen metafórica de la "frente", o de los "labios" (como en este pasaje del libro (4) "Si yo quiero la vida no es para repartirla Ni para malgastarla Es sólo para tener en orden los *labios*", "Víspera de mí") y, en general, con una exacta voluntad de conocimiento de la realidad externa, da a entender que los términos de la relación vida-palabra —si bien diferentes en su autonomía semántica— se sobreponen y coinciden en el universo poético de Aleixandre Lo confirma la conmovedora invocación del poeta, situada estratégicamente en la parte final del poema ya citado "Víspera de mí", que dice "Dejadme que nazca a la pura insumisa *creación de mi nombre*" Además, lo corrobora una serie de ideas y motivos, amplificados y entrelazados por el fluir desordenado de la escritura surreal, que insiste con particular determinación en la relación palabra-conocimiento, palabra-posesión de la realidad existencial El sentimiento de espera y espectación o, en mayor medida, de desaliento y pesimismo con el cual el poeta acompaña al acto de la palabra, da lugar a una temática de amplia y confusa modulación Se perfila sobre todo la imagen de una angustiosa pugna interior que imita la fenomenología del nacer biológico También aquí, me limito a ofrecer una breve muestra de ejemplos tomados de *Pasión de la Tierra*

> Echado aquí por tierra, lo mismo que ese silencio que nadie está notando, yo espío *la palabra* que circula, la que se que un día tomará la forma de mi corazón, la que precisamente ignora que florecerá en mi pecho
>
> ("El crimen o imposible")

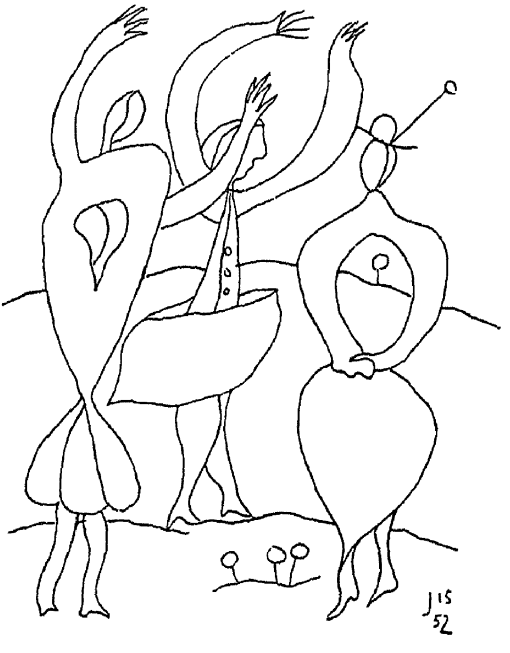
> Porque el misterio no puede encerrarse en una cáscara de huevo, no puede saberse por más que lo besemos *diciendo las palabras expresivas*, aquellas que me han nacido en la frente cuando el sueño
>
> (Idem)
>
> De nada me servirá ignorar la hora que es, no tener noción de la lucha cruel, de la aurora que me está naciendo entre mi sangre *Acabaré pronunciando unas palabras relucientes*
>
> ("El silencio")

Como vemos, el proceso de identificación entre vida y palabra, palabra y naturaleza, desarrolla una problemática presente en *Pasión de la tierra*, mientras que su compleja dialéctica llega a tocar los poemas del último y extraordinario libro de los *Diálogos del conocimiento* Sin embargo, resulta evidente que el primer intento de su formulación teórica, por lo menos en el sentido de una participación directa por parte del poeta, se realiza a lo largo de los poemas de *Espadas como labios* donde, después de la aventura lingüística de *Pasión de la Tierra*, Aleixandre, consciente de sí mismo y de sus medios expresivos, emprende un proceso de afirmación en el cual la palabra se convierte en el eje central del mensaje poético Con razón, Darío Puccini señala cómo el término "labios"

—presente en el título del libro en la fórmula identificativa "espadas como labios"— ofrece un amplio abanico de posibilidades interpretativas, que van de "boca" a "voz", a "palabra", hasta comprender la alusión a "voz balbuciente", según la acepción de la frase byroniana —impropiamente utilizada por Aleixandre (5)—, que reza "What is a poet? What is the worth? What does he do? He is a babbler ", por lo cual el crítico nos invita a estudiar las posibles relaciones que existen entre la palabra y el concepto de "babbler" (6)

Una atenta lectura de la obra *Espadas como labios* —libro en cierto sentido paralelo a *Pasión de la Tierra*— muestra de hecho cómo el significado de "palabra" asume cada vez diversas connotaciones que indefectiblemente conducen a la concepción de la escritura poética, considerada sólo en función de su comunicación metalinguística Es decir, se produce la que A J Greimas llama, con terminología científica, "l'enunciation énoncée" (7)

El análisis de los textos que presento, limitados por motivos de espacio a dos poemas de *Espadas como labios*, no agota ciertamente la investigación crítica sobre la problemática de la "palabra" en la concepción aleixandrina, tan vasta y compleja se muestra, como difícil es el intento de reducirla a mero paradigma de poética personal De todos modos, esta lectura quiere ser una primera aproximación al tema, la fase inicial de una búsqueda abierta a posteriores estudios que pongan de manifiesto la peculiaridad expresiva de la escritura surreal de Aleixandre



2

Iniciaré con el primer poema del libro, que lleva el significativo título de "Mi voz" (a este respecto nótese el paralelismo con el primer poema "Vida" de *Pasión de la Tierra*, "Palabras" de *Nacimiento último* y "Las palabras del poeta" de *Poemas de la consumación*)

Dice el texto

1, He nacido una noche de verano
2, entre dos pausas Háblame te escucho
3, He nacido Si vieras qué agonía
4, representa la luna sin esfuerzo
5, He nacido Tu nombre era la dicha,
6, bajo un fulgor una esperanza, un ave
7, Llegar, llegar El mar era un latido,
8, el hueco de una mano, una medalla tibia
9, Entonces son posibles ya las luces, las caricias, la piel, el horizonte,
10, ese decir palabras sin sentido
11, que ruedan como oídos, caracoles,
12, como un lóbulo abierto que amanece
13, (escucha, escucha) entre la luz pisada

Ya desde el comienzo, el poema enfatiza la fuerte tensión metafórica desarrollada por las imágenes verbales, encaminadas a realizar, mediante la presencia de la voz, un proceso de síntesis entre el mundo biológico humano y el de la naturaleza La "voz", expresión de la realidad vital del poeta, establece una conexión dialéctica entre el autor y el mundo exterior El "yo" del protagonista, a través de precisas coordenadas temporales, anuncia el propio nacimiento

1, *He nacido* una noche de verano
2, entre dos pausas

para luego dirigirse a la voz (que es también la voz de su ser biológico), invitándola a hablarle

2, () *Háblame* te escucho

El poeta coloca su voz en el centro de la composición y del mensaje poético que quiere comunicar sólo su voz es importante y él la escucha

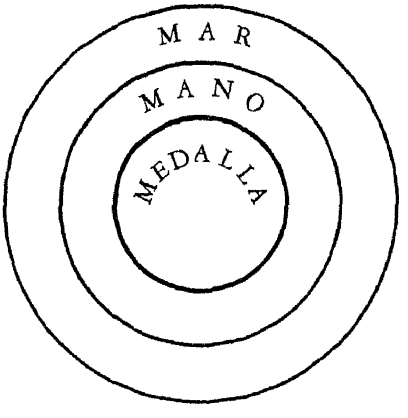
La iteración del sintagma "he nacido", vv 1, 3, 5, revela cómo Aleixandre toma conciencia de su ser mediante el acto de la voz, ésta, al manifestarse, denuncia el estado de sufrimiento físico causado por la resistencia y el inmovilismo del cosmos ("Si vieras qué *agonía* / representa *la luna sin esfuerzo*", vv 4, 5) Solamente ahora —una vez nacido— es posible la felicidad, la esperanza, acompañadas del fulgor de la luz y la imagen de las aves

5, He nacido Tu nombre era la *dicha*,
6, Bajo *un fulgor una esperanza, un ave*

"Nacer" afirma, por tanto, una connotación simbólica indica el momento de ascensión de la materia hacia lo verbal, la poesía, donde se funden las fuerzas prístinas de la naturaleza Incluso la repetición "Llegar, llegar", v 7, conduce con la indicación de su movimiento al lugar originario de la vida El mar, engendrador y protector de esa vida, participa en el acto del nacimiento identificándose con el líquido amniótico donde late el nuevo ser ("El mar era un *latido*", v 7) A semejanza de una madre, él asume formas humanas y actitud protectora

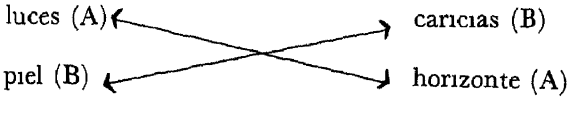
7, () El mar era un latido,
8, el *hueco de una mano*, una *medalla tibia*

En efecto, asistimos en estos versos a un proceso de reducción e inclusión de la imagen inmensa del mar, se pasa a una más reducida, la de la palma de la mano, para llegar a la última, la de la medalla, como posible contenido Los tres movimientos, unidos por la aliteración de la letra **M** y la gradual ampliación de su léxico ("mar", "mano", "medalla"), forman un diseño circular



En el centro de la circunferencia, la medalla aparece "tibia", sugiriendo el cálido contacto de la mano, pero el mismo calor, por una parte recuerda el de la superficie del mar, y por otra la imagen del estío durante el cual, como escribe el poeta ("He nacido una noche de *verano*", v 1), tuvo lugar su nacimiento Tanto la simbología como la circularidad de las figuras nos llevan a la idea general del vientre materno Incluso la colocación espacial de la ímagenes en el centro del texto lo confirman

El v 9, marcado por el relieve de su expansión sintáctica ("Entonces son posibles ya las luces, las caricias, la piel, el horizonte"), atestigua el momento de la naturaleza El proceso de intercambio y unión realizado entre las diversas partes está ilustrado por la simetría del quiasmo del verso



Frente a lo concreto de la realidad existencial, la voz humana se limita a pronunciar "palabras sin sentido", v 10, las que sólo puede reflejar el vitalismo interior, el impulso emotivo que mueve al poeta a escribir Ellas, en su esfuerzo de adhesión al mundo de la naturaleza, "ruedan", creando un movimiento circular, adquiriendo en algunos casos las semblanzas de las formas fónicas presentes en la naturaleza

11, que ruedan como *oídos, caracoles,*
12, como un *lóbulo* abierto que amanece,

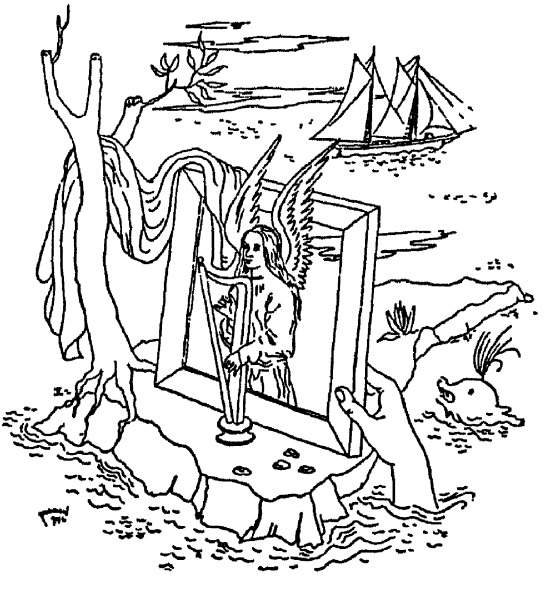
El deseo de unión entre vida y naturaleza es evidente, y es recalcado linguísticamente por el adverbio comparativo "como", que actua como enlace sintáctico entre las dos distintas categorías,

11, que ruedan *como* oídos, caracoles,
12, *como* un lóbulo abierto que amanece,

del mismo modo, queda confirmado por el sema de la redondez expresado por el fonema **O**

11, que rueda, cOmO OídOs caracOles,
12, COmO un lÓbulO abiertO que amanece

Por último el poeta nos invita a escuchar ["(escucha, escucha)",v 13], en cuanto la verdadera luz brota de la palabra venida de la oscuridad con el nacimiento del poeta ("He nacido una noche de verano", v 1) De este modo la radiante luz del día se desvanece, dejando lugar a la palabra que únicamente cobra sentido a través de la "voz" del poeta



21

El segundo poema, titulado "Palabras" dice

I 1, Pero no importa que todo esté tranquilo
2, (La palabra, esa lana marchita)
3, Flor tu, muchacha casi desnuda, viva, viva
4, (la palabra, esa arena machacada)
5, Muchacha, con tu sombra qué dulce lucha
6, como una miel fugaz que casi muestra bordes
7, (La palabra, la palabra, la palabra, qué torpe vientre hinchado)

II 1, Papel Lengua de luto Amenaza Pudridero
2, Palabras, palabras, palabras palabras
3, Iracunda Bestial Torpeza Amarillez
4, Palabras contra el vientre o muslos sucias

III 1, No me esperes, ladina nave débil,
2, débil rostro ladeado que repasas
3, sobre un mar de nacar sostendio por manos
4, Nave, papel o luto, borde o vientre,
5, palabra que se pierde como arena

Aquí también, la presencia del título pone de manifiesto la importancia dada por la palabra Naturalmente, no se trata de verbalismo gratuito debido a exigencias de carácter formal Mediante la tensión expresada por el lenguaje, Aleixandre intenta ensayar, y agotar, las posibilidades de conocimiento que entraña la escritura poética Así la palabra se convierte en cuerpo, destino, sustancia viva del poeta, de ella Aleixandre intenta aún más recoger su valor fónico, que considera el resultado de un esfuerzo realizado en total autonomía Pero volvamos al poema, cuyo *incipit* está marcado por la presencia de la conjunción adversativa "pero", que anticipa una oración negativa

1, *Pero* no importa que todo esté tranquilo,

lo cual denota la continuidad (y el rechazo) de un discurso comenzado antes del poema, es decir, un diálogo en el cual la palabra aparece como velada tras el signo gráfico del paréntesis, presente a lo largo de toda la estrofa

2, (*La palabra*, esa lana marchita)
4, (*la palabra*, esa arena machacada)
7, (*la palabra, la palabra, la palabra*, qué torpe vientre hinchado)

La palabra es débil, incapaz de manifestarse y revelarse ella es "lana *marchita*", "arena *machacada*", "*torpe* vientre *hinchado*" (donde es evidente el proceso de iteración y expansión fonemática del adjetivo ("marchita", "machacada", "torpe hinchado") Por este motivo el poeta la contrapone y al mismo tiempo la asimila —en un intento de mímesis evidenciado por la alternancia de los versos parentéticos y de los versos abiertos— a la imagen vital de la "muchacha casi desnuda, viva, viva", v 3

En efecto, a la llamativa repetición del término "palabra", vv 2,4 y 7 (en este último aparece tres veces seguidas), corresponde la propagaciòn del fonema **CH**, afirmado por las aposiciones de "palabra" ("marCHita", "maCHacada", "hinCHada") y, sobre todo, por el vocablo "muchacha" (donde dicho fonema aparece dos veces "muChaCHa") con sus atributos ("luCha", "manCHado")

La II estrofa presenta una serie de vocablos ensamblados y enlazados por medio de una calculada estructura paralelística, basada en la puntuación (sobre el punto, y punto y coma)

1, Papel Lengua de luto amenaza Pudridero
2, Palabras, palabras, palabras, palabras
3, Iracunda Bestial Torpeza Amarillez
4, Palabras contra el vientre o muslos sucias

Observemos cada sustantivo y sintagma de los vv 1 y 3 está separado por un punto, esto confiere al ritmo de la frase un tono cadenciado y pausado, la voz se ve obligada a detenerse en cada vocablo, como si quisiera buscar en ellos una significación profunda y secreta La respuesta se encuentra en los versos sucesivos —el nº 2 y el nº 4— donde se registra, sobre todo en el primero, la simple repetición del término "palabra", ya que el poeta quiere con esto subrayar la condición de incapacidad de estos sustantivos de adherirse a lo real existencial En efecto, en el v 2, "palabra" se repite cuatro veces, en plural, en contraste con su singular y su determinante, propuestos en los versos 1,4 y 7 de la estrofa Iª Es decir, su presencia, sea a nivel horizontal (en cuanto expansión oral desarrollada por la presencia de la coma), sea a nivel vertical (en cuanto resultado de una operación aritmética), tiene el valor efectivo de una respuesta a las preguntas planteadas por las imágenes precedentes, alineadas y separadas entre un movimiento lento y un movimiento acelerado

v 1 v 2 v 3 v 4

El término "palabras", en el v 4 indica igualmente que los sustantivos pronunciados en el verso precedente son sonidos desprovistos de significados con respecto a la realidad corpórea y sensual del vivir ("Palabras contra el *vientre* o *muslos* sucias", v 4) aunque quizás, son palabras contaminadas ("*sucias*") por efecto de la evocación y cercanía del cuerpo humano Palabras que de todas maneras, no afirman relaciones gratuitas y carentes de valor, sino que constituyen el lazo natural de unión con el mundo exterior El poeta pone en evidencia su aspecto combinatorio unidas a otros vocablos acaban formando un cuerpo único

La III[a] y última estrofa presenta otras iteraciones que, unidas a nuevos términos, originan distintas significaciones El adjetivo "débil", v 1, referido a "nave", vuelve a aparecer como atributo de "rostro", v 2

1, No me esperes, ladina nave *débil*,
2, *débil* rostro ladeado que repasas,

donde la anadiplosis (" *débil/débil* ") enlaza dos distintos y diferentes campos semánticos creando así un desplazamiento de significado que acabará involucrando el nivel sintáctico del verso siguiente, el nº3, que dice

3, Sobre un mar de nácar sostenido por manos

De hecho, la metáfora de las "manos", que vemos relacionada con "mar" incluso por medio de la aliteración de la letra **M** ("**M**anos", "**M**ar"), remite de un modo más concreto a la precedente imagen del "rostro", v 2 (apoyado en las manos)

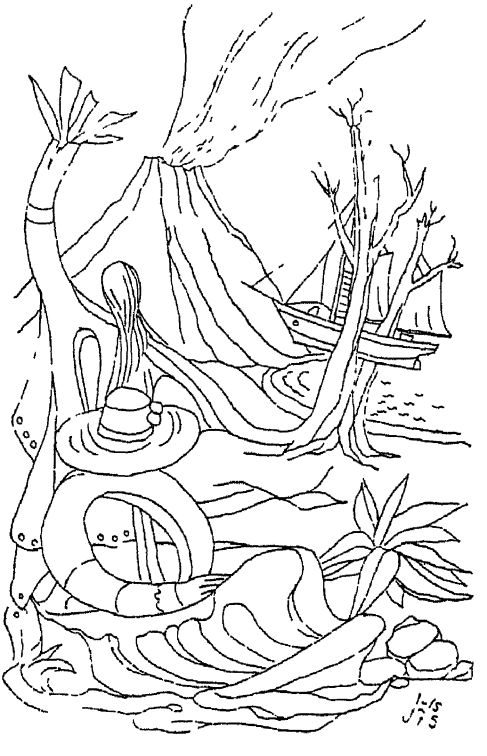
Otras repeticiones "nave", "papel", "luto", "vientre", configuran materiales ya presentes, o que se encuentran en los versos sucesivos en forma de compendio final, afirmado por el poder evocador de la palabra, la cual viene a ser el término más recurrente del poema Su frecuencia muestra cómo la escritura se refleja sobre sí misma con la función metalinguística He aquí el diagrama de su presencia en el texto

	v 1	v 2	v 3	v 4	v 5	v 6	v 7	v 8
I		(pala-bra)		(pala-bra)			(pala-bra) [3 veces]	
II		Pala-bras [4 veces]		Pala-bras.				
III					Pala-bra			

En la Iª estrofa, "palabra" se repite tres veces y está entre paréntesis, en la IIª, parece como si se liberara confundiéndose con una serie de referentes considerados sólo meros nominativos (el paréntesis ha desaparecido), por último, en la IIIª, la palabra se desvanece como granos de arena El tono de la lírica es descendente

5, palabra que se pierde como arena

En la parte final del texto las imágenes vuelven a presentarse de un modo confuso, creando varios lazos e interacciones El poeta quiere recalcar la importancia de la palabra, liberándola de toda preocupación de carácter lógico En efecto, existe un orden preciso, indicado por Aleixandre en la posibilidad cognoscitiva del lenguaje poético abierto a la realidad vital El ligamen entre la palabra y la escritura ("papel" se repite dos veces vv 1, IIª, 4, IIIª) vuelve a realizarse a nivel linguístico mediante la aliteración "**Pa**labra", "**Pa**pel", de este modo, en cuanto signo gráfico imborrable, la palabra se convierte en protagonista fundamental del mensaje Como se ve, Aleixandre se aleja de la concepción de la escritura automática que tiende a separar la palabra de su significado



3 —

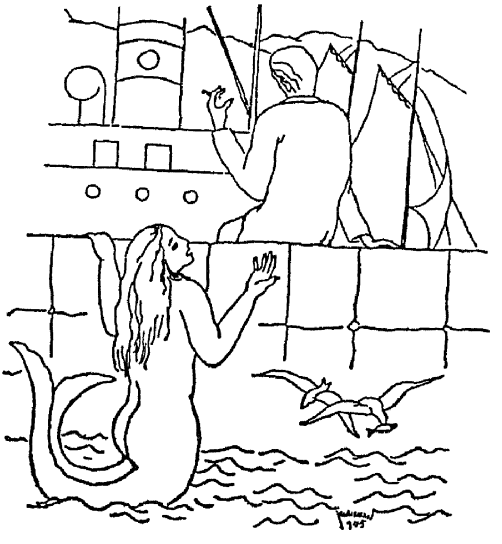
El análisis pormenorizado de los los poemas elegidos ha puesto de manifiesto la voluntad del poeta de proponerse y afirmarse como sujeto lírico del texto Extendiendo la lectura a la obra entera del libro, es decir a todos los poemas de *Espadas como labios*, observamos que el deíctico, "yo" aparece 33 veces, mientras que las voces verbales de primera persona, sin el deíctico, ascienden al extraordinario número de 164 El triunfo del "yo"), que se apoya en procedimientos estilísticos peculiares de la compleja escritura surreal de Aleixandre Recordemos "entre otros" el uso de la "o" identificativa y del adverbio comparativo "como" (este último presente 102 veces en la obra), que se impone por su gran capacidad de sugestión metafórica

El lenguaje, la palabra, permanece como elemento fundamental de la experiencia poética alexandrina Tanto como tema de dialéctica interna, como elemento de expresión, su sustancia obliga al lector a buscar la esencia del mensaje más allá del texto y de su significado allá donde las imágenes subsisten como simples objetos y realidades aún por descifrar Su presencia, subrayada por un vocabulario un tanto estratificado, cargado de una cierta especificidad expresiva (la cual traduce la fenomenología de una actitud dirigida hacia un contínuo ejercicio de verticalidad, hacia un grito alto lacerado, paisaje humano y metafísico), deja a veces traslucir el signo misterioso de la "alteridad" de los objetos (8), a la que sin duda aluden las varias repeticiones y yuxtaposiciones de vocablos En fin, se trata de un espacio lingístico, referencial, que es también un espacio ideal y existencial, lugar físico y espiritual que el poeta, gracias a la palabra, pretende alcanzar

En efecto, la escritura superrealista de Aleixandre, cuando no se ensaña en relizar posibles (e imposibles) comparaciones y metamorfosis con otros seres (animales, plantas, el mundo intramarino y terrestre hecho de mutilaciones e intercambios), participa con entusiasmo en el esfuerzo de realizar la imagen de un hombre enteramente restituido a la función primaria de la vida elemental

La palabra, concebida como valor de conocimiento, es decir, como posibilidad de experimentar nuevas formas, nuevas situaciones existenciales —en las cuales el "yo" se desploma, se objetiviza en un intento conmovedor de definición y afirmación—, traduce la voluntad de unión del protagonista con el mundo primigenio de la naturaleza A veces —en los momentos de mayor tensión y pesimismo— ésta, la palabra, parece denunciar su fracaso, su impotencia, contraponiéndose a la realidad buscada, en cuanto presente sólo linguísticamente y no en su consistencia concreta De aquí, el fenómeno de ampliación y artificiosidad barroca que caracteriza la escritura alexandrina, en que es evidente el esfuerzo de construcción imaginativa, regido por una clara consciencia artística

Todo esto induce a considerar la palabra poética de Vicente Aleixandre como expresión significativa de aquella tendencia renovadora, llevada a cabo por la corriente de la poesía contemporánea, que confía la comunicación a la función referencial del leguaje, en el cual se vierte la experiencia del poeta

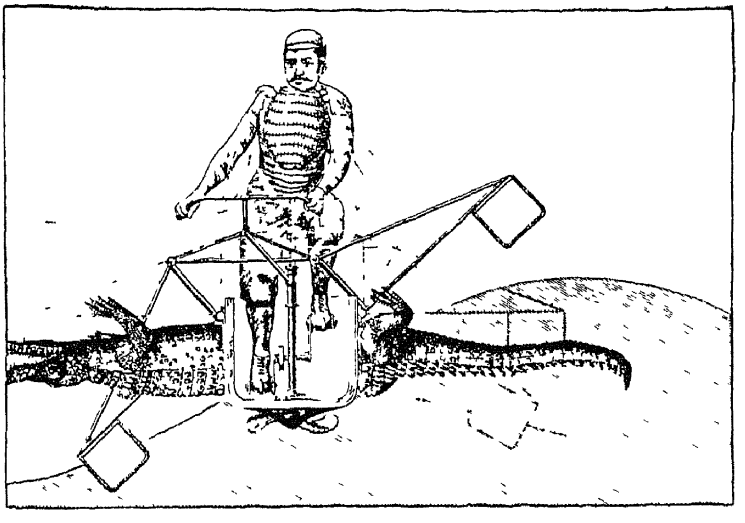


NOTAS

1 — J Talens, "Vicente Aleixandre y el surrealismo", *Insula*, nº 304, 1972, p 3
2 — V Aleixandre, *Pasión de la Tierra*, ed crítica de Gabriele Morelli, Madrid, Cátedra, 1978
3 — V Aleixandre, *Pasión de la Tierra*, estudios, notas y comentario de texto por Luis Antonio de Villena, Madrid, Narcea, 1976
4 — La cursiva, en las citas sucesivas, es mía
5 — El poeta utilizó la frase bayroniana como epígrafe en la declaración de su poética para la IIª edición de la *Antología* (1933) de Gerardo Diego Precedentemente, en 1933, en su prólogo al libro *Soledades juntas* de Manuel Altolaguirre, Aleixandre escribía "¿Y por qué no? O *maestros*, o *inspirados* Cuando Valéry, más o menos explícitamente, presenta toda su obra en verso como poesía 'de encargo', da la medida de su perfecta *maestría* Pero si Byron, a punto de abandonar su patria, se pregunta y se responde "¿Qué es un poeta? ¿Qué hace? Es un Charlatán", ofrece de la manera más sintética y ruda su desden de *inspirado* por el fracaso de mejor poeta, protesta contra ese bajo instinto de confundir al poeta con la poesía y reacciona contra esa casi obscena divinización de la palabra a que todo maestro, por el hecho de serlo, ha sucumbido ya previamente Porque la poesía no, no es cuestión de palabras" Véase, V Aleixandre, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968, pp 1484-85 Sobre el tema, cfr a D Puccini, *La parola poetica di Vicente Aleixandre*, Roma, Bulzoni, 1971, pp 48-49 y nota 66
6 — D Puccini, *ibidem*
7 — Cfr A J GREIMAS-J COURTÉS, *Semiotique Dictionnaire raisonné en la théorie du langage*, París, Hachette, 1929, pág 128, y O DUCROT, *Enunciazione*, en enciclopedia, Torino, Einoudi, Vol V, 1978, pp 495-522 Por cuanto concierne su uso en relación con la obra aleixandrina Véase E PITTARELLO, "*Espadas como labios*" de Vicente Aleixandre Prospective Roma, Bulzoni, 1984, pp 34, nº 37
8 — Cfr D Puccini, *op cit* 42

¿ESCRITURA AUTOMÁTICA LECTURA RACIONAL? UNA PESQUISA COMPARATIVA ACERCA DEL SURREALISMO EN ESPAÑA Y FRANCIA

Por Derek Harris



Collages de MAX ERNST

La índole de la influencia surrealista en la poesía española de los años 20 y 30 sigue siendo algo problemático, y el problema, creo, estriba en el andamiaje teórico construido dentro y fuera del movimiento francés La necesidad muy francesa de la base teórica fomentó divisiones sanguinarias, con los ortodoxos persiguiendo a los herejes con el hacha vengativa de la excomunión Esta búsqueda de pureza de sangre surrealista, curiosamente, se invirtió en España donde la mayoría de los poetas y los críticos de la época negaban sampedrescamente la relación con el surrealismo La gran ortodoxia del surrealismo ha sido la escritura automática que André Breton proclamó como definición esencial en el Manifiesto de 1924, aunque él mismo luego llegara a ver que el automatismo sólo representaba una técnica surrealista entre muchas otras Los poetas españoles enfocaban el distanciamiento que asumían frente al surrealismo precisamente desde el punto de vista del automatísmo que ellos querían rechazar Pero esto fue levantar un problema falso Como ha argumentado Michel Riffaterre, el famoso automatismo psíquico puro no importa, y sobre todo no importa la pureza lo que importa son los efectismos que produce el estilo automático, que resulte éste de un estado inconsciente o que sea fruto de una expresión

hecha adrede Las yuxtaposiciones lexicales incongruentes, la acción subversiva que tiene la sintaxis liberada de normas lógicas, la apariencia de arbitrariedad, la libre asociación de palabras, cualquier índice del automatismo, serán iguales y tendrán el mismo efecto, sean o no sean producto de mecanismos inconscientes Sólo se diferencian la producción consciente o inconsciente del efecto automático al nivel del misticismo teórico de Breton Al nivel literario todo efecto automático tiene como fin aquel "dépaysement de la sensation" que Riffaterre identifica en el texto surrealista (1) También comenta Riffaterre que la racionalización del texto es un elemento ineludible del procedimiento de lectura Claro es, no se lee automáticamente El lector busca explicar un texto surrealista atribuyendo los elementos extraños e ilógicos a la inspiración onírica o a la imitación de lo fantástico Incluso la apariencia de arbitrariedad del texto es producto de la racionalización del lector, ya que las palabras en sí no pueden ser arbitrarias y sólo parecen arbitrarias con respecto a las normas establecidas para el discurso narrativo o lírico (2)

Propongo analizar brevemente tres poemas, dos españoles y uno francés, para averiguar algo de las características del efecto automático que contienen Me portaré como un lector racional que busca explicación en los textos y al mismo tiempo intentaré comprobar la existencia en ellos de ciertos procedimientos linguísticos que se suponen paradigmáticos del surrealismo, como la asociación de palabras, las imágenes en hileras y la desorientación producida entre la sintaxis y la semántica, junto con la existencia de elementos temáticos supuestamente normativos del surrealismo, como la distorsión alucinatoria u onírica de objetos, ambientes y experiencias

Empecemos con un poema de Lorca, el muy conocido "Paisaje de la multitud que vomita" que forma parte de los poemas neoyorquinos (3)

PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA

(Anochecer de Coney Island)

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los tambores
La mujer gorda,
que vuelve del revés los pulpos agonizantes

La mujer gorda enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos

y llamaba al demonio del pan
Por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz
en las circulaciones más subterráneas

Son los cementerios Lo sé Son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena
Son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías y los niños de cera caliente
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal
bajo las arpas de la saliva

Sin remedio, hijo mío ¡Vomita! No hay remedio
No es el vómito de los húsares
sobre los pechos de las prostitutas
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido
¡Son los otros! que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres

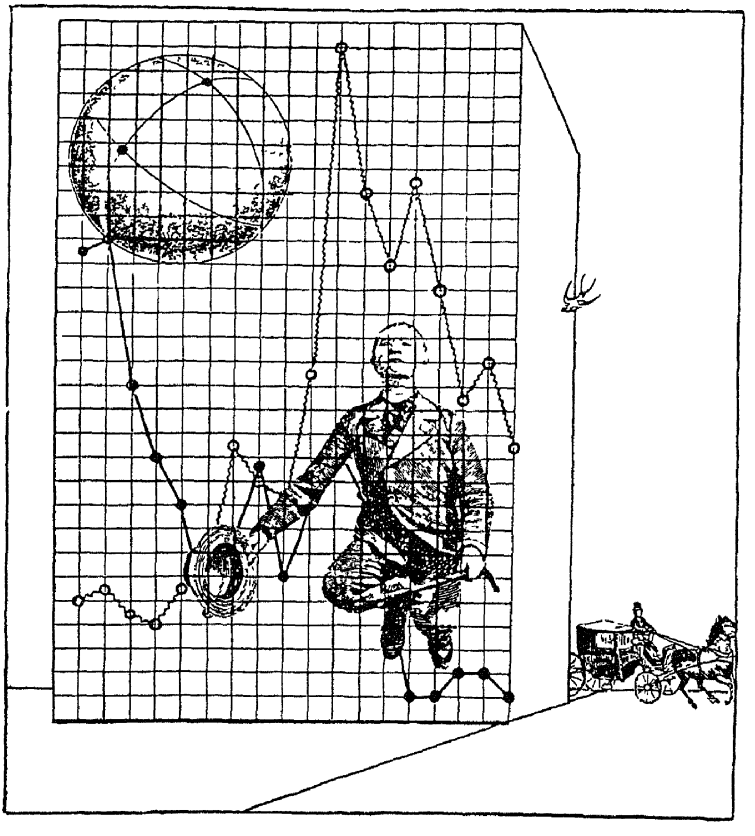
La mujer gorda venía delante
con las gentes de los barcos y de las tabernas y de los jardines
El vómito agitaba delicadamente sus tambores
entre algunas niñas de sangre que pedían protección a la luna
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía
Esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles por las anémonas de los muelles
Me defiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve

Yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes

Pero la mujer gorda seguía delante
y la gente buscaba las farmacias
donde el amargo trópico se fija

Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
la ciudad entera se agolpó
en las barandillas del embarcadero

Aquí sale inmediatamente al encuentro del lector racional la mujer gorda que se aplica a una serie de acciones aparentemente arbitrarias y a todas luces violentas y destructivas Dentro de estas imágenes extrañas y posiblemente herméticas, el lector quizás podrá orientarse con la percepción de que todas se refieren a un ataque contra elementos indefensos de la naturaleza en un ambiente urbano El lector se sentirá encaminado más seguramente hacia una explicación cuando en el verso 13 la narración se concentra en una voz más directa y



personal que parece interpretar los doce versos precedentes como ímagenes de la muerte, que se relacionan fácilmente con el concepto del Infierno que tendrá todo lector Y sin embargo aquellas cocinas enterradas y las imágenes de faisanes y manzanas que se conectan culinariamente con ellas no tienen explicación lógica posible que autorice su presencia en los cementerios ni en un ambiente infernal, aparte quizá de las manzanas que se asocian, lejanamente en este contexto, con el Edén perdido

La cuarta estrofa vuelve a la narración en tercera persona, pero cambiando el punto de foco de la mujer gorda al vómito que figura en el título del poema Otra vez confronta al lector una serie de imágenes lógicamente extrañas y emocionalmente violentas que parecen explicarse cuando la voz narrativa vuelve a la primera persona en la estrofa siguiente Los versos 23-25 desechan posibles explicaciones y luego se repite la idea de los muertos en los cementerios que ya figuraba en el verso 15 Esta vez la imagen de la tumba resulta mucho más clara con aquellas manos de tierra que arañan la losa, aunque el lector notará que, para mantener su perplejidad, las alusiones culinarias persisten en los postres ultratumbinos

La vuelta a la narración en la sexta estrofa combina las imágenes de la mujer gorda y el vómito, y es de notar que ahora el vómito se ha activado hasta el punto de ser sujeto del verbo "agitar" Cuando interrumpe otra vez la voz en primera persona en el verso 32 lo que antes era comentario se hace ahora angustia desencadenada Aquí el lector racional no tendrá ninguna dificultad en reconocer imágenes de enajenación y dolor juntas, con referencias a la mutilación y trastorno del mundo circundante, que él sabrá relacionar directamente con la idea romántica del poeta aislado dentro de una sociedad filistina Pero al mismo tiempo le mantendrán confuso otras imágenes como "las anémonas de los muelles" y "el caballo efusivo que corte / los espesos musgos de mis sienes" El poema termina con otra referencia a la mujer gorda y con la llegada del alba sin que se añada nada que aclare el significado que tienen esta mujer y el mundo extraño que habita

Este texto de Lorca ostenta muchas de las características del efecto automático Presenta un ambiente alucinado donde se dan distorsiones violentas y activaciones imposibles Las imágenes se crean a base de yuxtaposiciones léxicas aparentemente arbitrarias e incongruentes El léxico del texto incluso parece generarse en ocasiones por puro impulso fonético "las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres" (v 26) En este verso la aliteración de la "p" condiciona la aparición de "postres" al final, palabra que es también producto de la hilera de imágenes relativas a la cocina Pero a pesar de este alto índice de efectos automáticos gran parte del poema queda accesible a una lectura racional

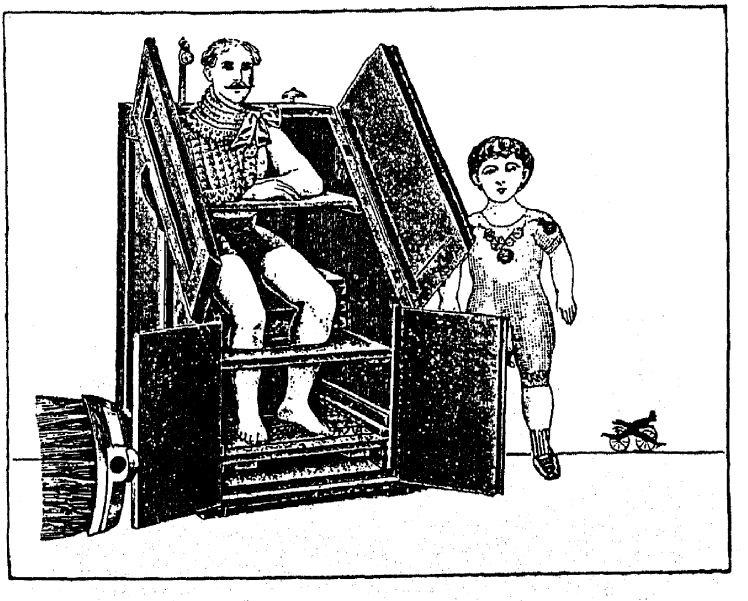
Además, un conocimiento de los contextos del poema hará muchas de las imágenes aparentemente arbitrarias más "explicables" El primer contexto tendría que ser toda la obra de Lorca, y, visto así, "Paisaje de la multitud que vomita" revela que se basa en el mismo sistema simbólico que funciona en todas las obras maduras de Lorca El lector que conozca bien este sistema encontrará imágenes que ya le serán familiares, sobre todo las vegetales, animales y marítimas El lector sabrá también que las imágenes de Lorca tienen casi siempre un valor ético y así podrá glosarlas según la potencialidad negativa o positiva que tienen El contexto más inmediato es toda la secuencia de los poemas neoyorquinos que también orientarán al lector en la tarea de "comprender" Y queda un tercer contexto, que es el de la biografía del poeta y de la experiencia real, del que surgió el poema En la conferencia / lectura de los poemas neoyorquinos que Lorca dio al volver de la metrópolis norteamericana se declara que el poema se escribió después de una visita al enorme parque de atracciones de Coney Island, sitio mencionado en el subtítulo del poema (3) El poeta había salido en un día de excursión al parque de atracciones con la muchedumbre que había venido para comer, beber y festejarse Y con esta información el poema se hace mucho más "comprensible" y podrá explicarse como la descripción de una muchedumbre borracha en un día de juerga

El lector quizá llegará a la conclusión que la excursión a Coney Island la ha utilizado Lorca de una manera muy parecida al paisaje simbolista que forma una pantalla donde se proyectan las emociones del poeta Es muy posible que el uso de la palabra "paisaje" en el título del poema no sea arbitrario, Coney Island se hace un equivalente correlativo del estado psicológico y emocional del poeta El lector también podrá identificar ecos de otros poetas en este texto La despedida en el muelle recuerda el famoso poema "Brise marine" de Mallarmé, mientras que los barcos increíbles hacen pensar en las "incroyables

Florides" de Rimbaud y su no menos famoso "Bateau ivre", poema que también puede relacionarse con el tema de la borrachera. Si al lector también le interesara la pintura quizá habrá reconocido en la mujer gorda un pariente de las mujeres de cuerpos ampulosos que aparecen corriendo por la playa en algunos cuadros de Picasso de los años 20.

Poco a poco el lector podrá ir formándose la ilusión de que ha dominado el poema. Lo que se presentaba como irracional parece revelarse luego como una forma de emocionalismo. No hay que olvidar que Lorca sufría una crisis emocional muy violenta al escribir los poemas de la serie neoyorquina. Pero por más que el lector pretenda racionalizar, el texto sigue construido en una serie de yuxtaposiciones léxicas ilógicas y arbitrarias. La visión distorsionada y alucinada no se disfumina ante la racionalización, y la lectura tiene que hacerse a dos niveles, referencial y no referencial, que se acercan y se apartan continuamente. El lector queda suspendido entre los dos niveles sin que pueda decidir definitivamente entre ellos. Así las alusiones a Mallarmé y Rimbaud, por ejemplo, funcionan o como parte de un contexto explicatorio o como elementos autonómicos, materiales de *collage* incorporados al texto como *objets trouvés* surrealistas.

Dejemos al lector racional acercarse ahora al poema "Facteur Cheval" de André Breton, poema incluido en el libro *Le Revolver à cheveux blancs* (4).

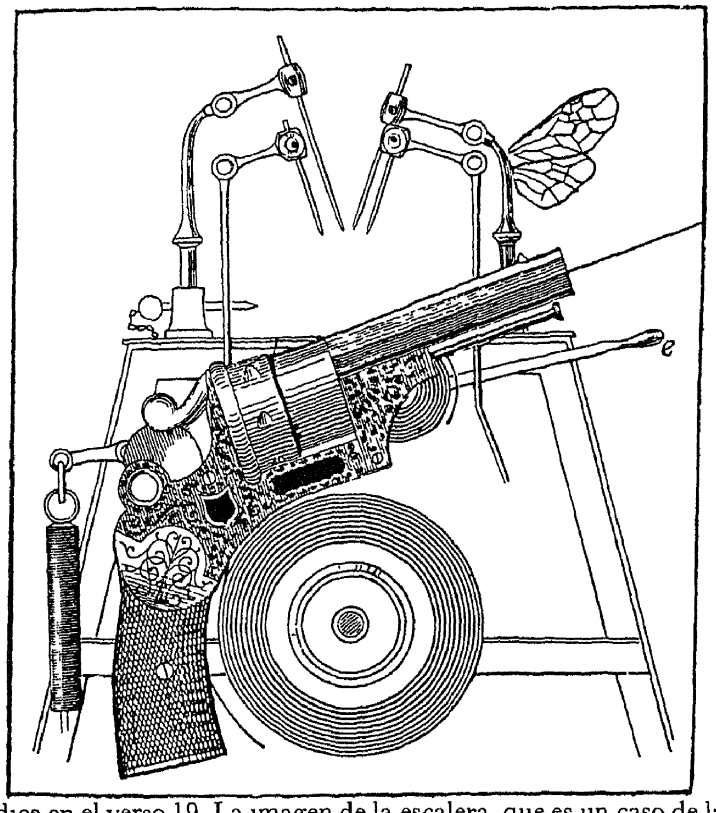


Nous les oiseaux que tu charmes toujours du haut de ces belvédères
Et qui chaque nuit ne faisons qu'une branche fleurie de tes épaules aux bras de ta brouette bien-aimée
Qui nous arrachons plus vifs que des étincelles à ton poignet
Nous sommes les soupirs de la statue de verre qui se soulève sur le coude quand l'homme dort
Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit
Brèches par lesquelles on peut apercevoir des cerfs aux bois de corail dans une clairière
Et des femmes nues tout au fond d'une mine
Tu t'en souviens tu te levais alors tu descendais du train
Sans un regard pour la locomotive en proie aux immenses racines barométriques
Qui se plaint dans la forêt vierge de toutes ses chaudières meurtries
Ses cheminées fumant de jacinthes et mue par des serpents bleus
Nous te précédions alors nous les plantes sujettes à métamorphoses
Qui chaque nuit nous faisons des signes que l'homme peut surprendre
Tandis que sa maison s'écroule et qu'il s'étonne devant les emboîtements singuliers
Que recherche son lit avec le corridor et l'escalier
L'escalier se ramifie indéfiniment
Il mène à une porte de meule il s'élargit tout à coup sur une place publique
Il est fait de dos de cygnes une aile ouverte pour la rampe
Il tourne sur lui-même comme s'il allait se mordre
Mais non il se contente sur nos pas d'ouvrir toutes ses marches comme des tiroirs
Tiroirs de pain tiroirs de vin tiroirs de savon tiroirs de glaces tiroirs d'escaliers
Tiroirs de chair à la poignée de chevaux
A cette heure où des milliers de canards de Vaucanson se lissent les plumes
Sans te retourner tu saisissais la truelle dont on fait les seins
Nous te souriions tu nous tenais par la taille
Et nous prenions les attitudes de ton plaisir
Immobiles sous nos paupières pour toujours comme la femme aime voir l'homme
Après avoir fait l'amour



Este poema también somete al lector a una experiencia desorientadora El primer verso deceptivamente inocuo parece evocar un ambiente atrayente de pájaros volando por las torrecillas de un castillo, ambiente que se continúa en la imagen de los pájaros que se posan en el hombro de la presencia en segunda persona para luego interrumpirse súbitamente con la extraordinaria incongruencia de la silla de ruedas o la carretilla que concluye el segundo verso Es imposible decidir si "brouette" significa carretilla o silla de ruedas ya que el poema no crea ningún contexto que pudiera resolver la ambiguedad ni siquiera incluso explicar la presencia tan extraña de ambos posibles vehículos con su adjetivo lógicamente inconexo El tercer verso se concentra otra vez en la imagen de los pájaros, ahora posados en la muñeca de la presencia en segunda persona El lector habrá reconocido aquí una hilera de imágenes que encadena los pájaros a la presencia del "tu" supuestamente humano con la idea del halcón que vuela de la mano o del hombro de su amo Los hombros que se hacen una rama florida pueden explicarse como un concepto, igual que los brazos que son a la vez humanos y los brazos de la "brouette", que es cuando la explicación racional se derrumba La atmósfera de "chateau" con vagas asociaciones sentimentales, casi de ternura lírica, sufre un injerto impropio en el contexto, la "brouette" que se sospecha ser el producto de la aliteración de la "be" ("belvédères [] branche [] bras") y que se recalca con el adjetivo "bienaimée" Se da aquí el grado máximo de arbitrariedad léxica

El pobre lector racional se verá despistado de nuevo al llegar al súbito e inesperado cambio de campo semántico en el verso 4 cuando los pájaros se hacen suspiros, pero quizá se confortará al percibir que estos suspiros retoman el hilo del tono sentimental Así podrá interpretar las imágenes de la estatua de vidrio y de los boquetes relucientes en la cama como referencias a los sueños del hombre que duerme Igualmente los versos 6 y 7 pueden leerse como descripciones de elementos oníricos El lector racional que viene pidiendo situación en este extraño texto quizá ahora crea que ya sabe donde está, explicándose el ilogicismo como el esperado ilogicismo de los sueños Así el lector no se asustará tanto cuando el poema deja el sitio que aparentaba ser algo como el jardín de un castillo para instalarse en una selva donde queda atrapado un tren (vv 8-10) Posiblemente notará que la fusión simbiótica entre el tren y la jungla se efectúa por medios linguísticos epítetos trasladados y yuxtaposiciones léxicas incongruentes Sin embargo, el dominio racional sobre el texto que el lector creerá haber conseguido se verá amenazado un poco cuando los pájaros que dan la voz narradora al poema, se metamorfosean en plantas, y se subraya el cambio con el paralelismo de los versos 12 y 13 con los versos 1 y 2 El poema incluso parece mofarse del lector al declarar luego que estas plantas hacen signos que el hombre puede sorprender, y así comprender, para luego dejar lugar a una nueva onda de elementos oníricos desencadenados cuando la casa del hombre se desmorona y revela las extrañas e inesperadas coyunturas La escalera que se multiplica tiene la plurivalencia aumentada con otra ambiguedad linguística la palabra "rampe" significa no sólo 'escalera' o 'rampa' sino 'candilejas' también, subrayando así la ilusoriedad de las circunstancias La metamorfosis de los tramos de la escalera en cajones de una cómoda (v 20) se basa en una analogía visual fácilmente discernible, pero se escapa de este control cuando el procedimiento enumerativo se hace cada vez más arbitrario hasta que se muerde la cola con la imagen "tiroirs d'escaliers" (v 21), cumpliendo lo



que se dice en el verso 19 La imagen de la escalera, que es un caso de la activación de un objeto inanimado, muestra la misma animación frenética que la selva virgen y llega incluso a personificarse elípticamente con los "tiroirs de chair à la poignée de cheveux" El lector quizá se agarrará al erotismo allí traslucido como explicación de lo que pasa en el poema, pero se decepcionará inmediatamente cuando los pájaros del comienzo vuelven como patos mecánicos, los "canards de Vaucanson" del verso 23 No obstante los últimos versos del poema se llenan claramente del erotismo que iba rondando la poesía desde su comienzo, y el lector racional sin duda se sentirá aliviado al haber llegado por fin a una situación que reconoce

El alivio del lector será, sin embargo, ilusorio, porque la resolución racional del poema sólo es aparente Los objetos eróticos de los versos finales son, en efecto, los patos mecánicos, que son a la vez las plantas metamorfoseadas y los pájaros del comienzo En realidad no se ha identificado la naturaleza de las entidades en cuya voz el poema se narra, como tampoco se ha descubierto la identidad del "tú" a quien estas entidades se dirigen Tampoco se sabe quién es el hombre mencionado en los versos 4 y 13, ni siquiera queda claro si se trata de un individuo o del hombre en general Todo en el poema queda problemático por más que se intente racionalizarlo, porque todo queda suspendido en un acto continuo de transformación sin resolverse Además, el texto parece mofarse de todo intento de racionalizarlo Cuando los pájaros del comienzo se hacen

plantas en el verso 12, se declaran abiertamente "sujettes à des métamorphoses" para que quede clara la transformación, luego cuando aluden a "des signes que l'homme peut surprendres" se burlan de esta oferta de comunicación con imágenes oníricas y el derrumbamiento de la casa que revela "les emboîtements singuliers" El descubrimiento de extrañas e inesperadas conexiones entre las cosas es el procedimiento principal del poema que aquí hace ostentación de este ilogicismo ante el lector, a quien la desarticulación de las conexiones lógicas está destinada a sorprender

Como era de esperar, el texto de Breton muestra una alta presencia del efecto automático Revela una visión máximamente alucinada donde las cosas se activan extraordinariamente y se someten a sorprendentes metamorfosis Las imágenes se organizan en varias hileras entrecruzadas que se extienden con un procedimiento asociativo Existe también un alto grado de arbitrariedad léxica promovida por yuxtaposiciones incongruentes, "racines barométriques" por ejemplo (v 9), por la generación fonética, como en el caso de la "brouette" ya comentado, e incluso por una combinación de aliteración y rima "Tiroirs de *pain* tiroirs de *vin* tiroirs de *savon*" (v 21) El grado de arbitrariedad es tal que produce una ambiguedad irreducible

Es quizá una paradoja que "Facteur Cheval" tenga como texto una conciencia muy clara de sus propios procedimientos e incluso pueda leerse como un comentario sobre sí mismo Paradójicamente también, es un texto de una gran coherencia donde la arbitrariedad misma, como la "brouette" o los patos mecánicos, es un artificio semántico completamente necesario dentro del procedimiento de significación en el poema La falta de arbitrariedad esencial quizá se pruebe con el hecho de que un conocimiento del contexto extratextual del poema no añade casi nada a la comprensión El cartero Cheval aludido en el título era un artista primitivo que había ganado la admiración del grupo surrealista francés por su construcción de un enorme "palacio ideal" con objetos y materiales que había coleccionado al azar mientras hacía el reparto diario del correo (5) Claramente el castillo que se entrevé en el poema de Breton alude al palacio de Cheval, y el poema mismo está hecho de objetos y materiales coleccionados al azar por el poeta para hacer su construcción ideal Pero no tenemos que saber esto para "comprender" el poema, y Breton lo reconoce al quitar el artículo definido de "Facteur Cheval" para hacerlo ambiguo "Cartero Cheval" o "Factor Caballo", como si fuera un mágico factor "X" El poema, en efecto, crea un mundo mágico donde todo puede ser

Acerquémonos ahora con el lector racional al muy conocido poema de Vicente Aleixandre "El vals" (6)

Eres hermosa como la piedra
oh difunta
oh viva oh viva eres dichosa como la nave
Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia
como un elegante biendecir de buen tono
ignora el vello de los pubis
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta

Unas olas de afrecho
un poco de serrín en los ojos
o si acaso en las sienes
o acaso adornado las cabelleras
Unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos
Unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones de cangrejos
Todo lo que está suficientemente visto
no puede sorprender a nadie

Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima
disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente
Y los caballeros abandonados de sus traseros
quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes
Pero el vals ha llegado
Es una playa sin ondas
es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas
Es todo lo revuelto que arriba

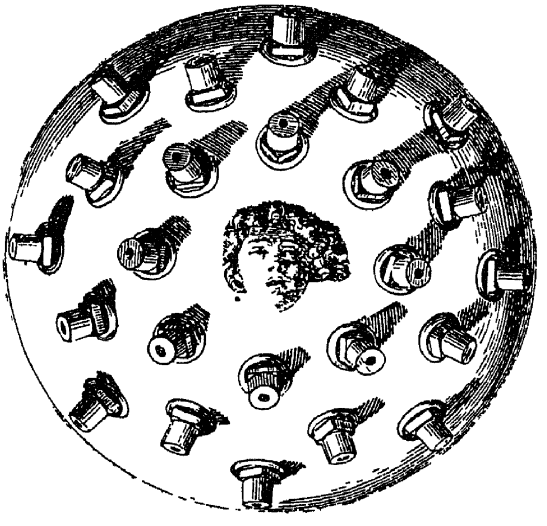
Pechos exuberantes en bandeja en los brazos
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos
una languidez que revierte
un beso sorprendido en el instante que se hacía "cabello de ángel"
un dulce sí de cristal pintado de verde

Un polvillo de azúcar sobre las frentes
da una blancura cándida a las palabras limadas
y las manos se acortan más redondeadas que nunca
mientras fruncen los vestidos hechos de esparto querido

Las cabezas son nubes la música es una larga goma
las colas de plomo casi vuelan, y el estréptito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre
en un licor si blanco que sabe a memoria o a cita

Adiós adiós esmeralda amatista o misterio
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben

Es el instante el momento de decir la palabra que estalla
el momento en que los vestidos se convertirán en aves
las ventanas en gritos
las luces en socorro
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
se convertirá en una espina
que dispensará la muerte diciendo
Yo os amo



El lector racional seguramente se asustará en seguida ante el símil inaudito del primer verso, aunque por haber ido acostumbrándose a los modalismos surrealistas posiblemente habrá reconocido aquí la famosa técnica de Lautréamont Pero esta momentánea orientación literaria le será suprimida por la contradicción entre la mujer viva y la muerta que aparece en los versos 2 y 3, antes de repetirse la técnica maldororiana en el símil "dichosa como la nave" Se supone que la nave aquí es una embarcación con las asociaciones de libertad de la mar, pero no pueden descartarse, por falta de un contexto adecuado, las otras aceptaciones de nave de iglesia o nave industrial La ambiguedad no puede resolverse El lector encontrará terreno más seguro en la orquesta del verso 4, que es una imagen para la cual el título del poema ya le habrá preparado Las referencias a buenos modales, a elegancia, a cuidados y negligencias establecen un hilo de imágenes que crea un ambiente a tono con las asociaciones del vals, y ahora se ven símiles basados en analogías mucho más razonables La sacudida negligente de los cuidados podrá interpretarse como una imagen de los abanicos que agitan las damas del baile Pero en esta circunstancia reconocible se interrumpen las referencias sexuales de los versos 7 y 8, que chocan violentamente con la elegancia del vals Alusiones al pubis no se expresan normalmente en frases biseladas, ni es propia al delicado mundo del baile aquella risa monstruosa que se hace una imagen patentemente fálica al metamorfosearse, con otro símil extraordinario, en la batuta que dirige el baile

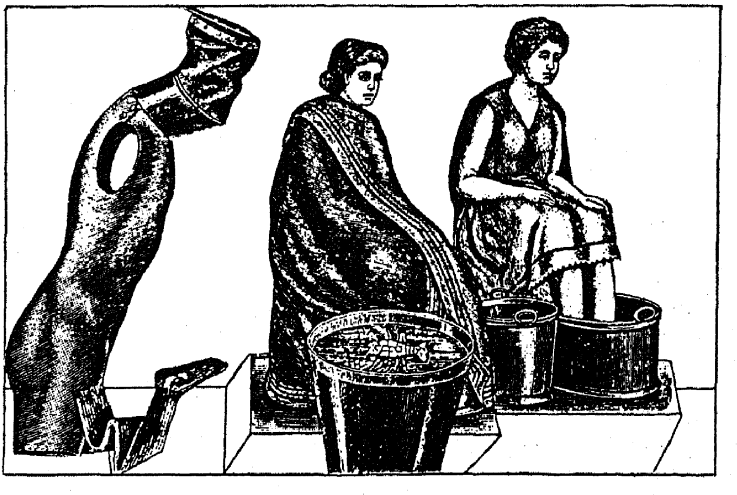
El ilogicismo y la incongruencia continúan en las "olas de afrecho" y el "serrín en los ojos", aunque cuando el lector llega a las caballeras del verso 12 podrá interpretar el afrecho y el serrín como distorsiones de las sustancias cosméticas asociadas con la elegancia del vals La secuencia de frases "un poco

[] o si acaso [] o acaso" en los versos 10-12 parece remedar la voz del peluquero que prepara el pelo de las damas para el baile El procedimiento de distorsión sigue con las faldas hechas de colas de cocodrilos y con la transformación de la elegancia social de las parejas en caparazones de cangrejos Es ineludible ver aquí un comentario sobre la falsedad del mundo del vals con la evocación asociativa de lágrimas de cocodrilo Asociaciones táctiles y visuales explicarán, en parte, los caparazones de cangrejo que aluden a la falsedad del tratamiento social, en analogía con las colas de cocodrilo El caparazón, desde luego, es el esqueleto del cangrejo que lo lleva fuera y no dentro del cuerpo El lector posiblemente verá en los versos 15-16 un comentario irónico en el laconismo que sugiere que aquí no hay nada sorprendente

Los versos 17-20 subrayan la faseldad de este mundo del baile con elementos cómicos o ridículos que se entremezclan con la elegancia del vals El sentimentalismo del baile se transforma en una lágrima que moja a las damas de una manera vergonzosa obligándoles a esconderla tras el abanico en acto de falsificación, mientras que los caballeros igualmente disimulan sus traseros perdidos con la presencia imponente de sus bigotes El lector racional no tendrá mucha dificultad en comprender el procedimiento de asociación y distorsión de estos versos, pero encontrará más difíciles los que siguen El vals inunda el salón en un revoltijo de imágenes marítimas, imágenes del baile mismo e imágenes de la falsedad, todas barajadas en una masa confusa El baile se ha animado como si fuera una fuerza elemental, una entidad ya muy distinta del elegante vals de buen tono En el centro de esta otra naturaleza del baile está la sexualidad revelada a partir del verso 25, sobre todo en la alusión a la mutilación sexual de los pechos cortados en una bandeja Pero de momento esta presencia sexual violenta está encajada dentro del sentimentalismo del vals, porque lo que forma la bandeja son los brazos de los bailadores Además, domina el poder asociativo de bandeja, y no el de pecho cortado, para producir la imagen siguiente de "dulces tartas"

La dulzura, en efecto, toma posesión de los versos 28-31 en una clara hilera de imágenes El lector atento al juego de asociaciones verá que "todo lo revuelto" se reintegra en el mundo sentimental del baile Lo que antes era afrecho y serrín es ahora "un polvillo de azúcar sobre las frentes" (v 30), mientras que se reestablece el decoro del lenguaje con las "palabras limadas" (v 31), aunque también se quede un vestigio violento en el significado literal de "limar", en la idea de manos cortadas y en la inquietante personificación por medio del verbo "fruncir" de "los vestidos hechos de esparto" (vv 32-33) Sin embargo, la poda de estas manos, que son los agentes del contacto sexual, las reducen a proporciones más controlables, como igualmente la personificación de los trajes de esparto funciona para reintegrarlos en el mundo humano Los trajes son, después de todo, hechos de "esparto querido" y llevan menos amenaza que las "colas de cocodrilo" con las que se emparentan táctilmente Las cabezas como nubes y la música como goma (v 34) son imágenes que pueden racionalizarse como referencias al éxtasis producido por la sinuosidad melódica del vals, que también hace etéreas las colas ahora de plomo (v 35) y transmuta toda irrupción ruidosa —sea de risas groseras, sea del choque de dentaduras postizas— en una armonía sentimental igual a un elixir de vida que aún domina la potencial amenaza de las "oleadas de sangre" (vv 36-37)

El sentimentalismo se resume en los tres sustantivos, "esmeralda, amatista o misterio", de los que la voz narradora se despide en el verso 38 al enunciar la vuelta de la presencia sexual desenfrenada, cuyo regreso sorprende ahora con una violencia y una vehemencia nuevas. El cunnilingus y la vagina dentada desconciertan profundamente en el mundo elegante del vals, aunque quizá el lector racional podrá ver una relación con la antigua Viena y las teorías de Freud, ya que tanto éste como el baile son oriundos de aquella ciudad. El lector seguramente notará que los labios obscenos triunfantes saben ahora lo que el vals, o la orquesta por lo menos, antes ignoraba en los versos 8-9. En este momento el poema entra por completo en el ambiente de lo imposible. Los vestidos ya vuelan convertidos en aves, y los objetos en el salón, las ventanas y las luces,se transforman en otros imposibles. Las extraordinarias metamorfosis salen de la dimensión lingüística aludida anteriormente en el "elegante biendecir de buen tono" y en "las palabras limadas", pero ahora domina una sola palabra, "la palabra que estalla" (v.42), que es, desde luego, la palabra amor. Pero ya no es el amor sentimental y dulcificado del salón de baile, es un *amor* que llega con una pujanza y una violencia sadomasoquistas.



También en este texto aleixandrino se revela una visión alucinada con distorsiones violentas y activaciones imposibles. La disposición de las imágenes sigue hileras asociativas, pero en este texto la arbitrariedad léxica no se produce tanto por yuxtaposición como por anormalidad de los símiles y los procedimientos de conversión y metamorfosis. La arbitrariedad se da así en el desarrollo discursivo del poema aunque al mismo tiempo pueden producirse casos de generación léxica por aliteración como "colas de cocodrilo [...] caparazones de cangrejos" (vv. 13-14). El efecto automático tiene una presencia marcada en el texto.

Este poema de Aleixandre, igual que los de Lorca y Breton, tiene un contexto extratextual, que es en este caso muy fácil de discernir porque se trata de todas las asociaciones culturales y sociales conectadas con el vals El título del poema prepara al lector para este contexto, pero su expectación se defrauda con el desarrollo totalmente inesperado del baile en el poema Así el contexto tiene una función esencial en "El vals" En confrontación con las asociaciones que el título señala normalmente, surge otra serie de asociaciones violentamente opuestas El poema se basa en el enfrentamiento de dos mundos y en el entrecruce de las hileras de asociaciones El lector asiste a un procedimento de distorsión y deformación de lo que él "tiene derecho" a esperar del tema A primera vista, la distorsión se asienta en unas preocupaciones aparentemente éticas que censuran la falsedad social del mundo en el que florece el vals Y, sin embargo, esta dimensión ética también defrauda, porque lo que el poema intenta propagar es la puesta en libertad de toda traba a aquel sexualismo agresivo y descomedido que estalla al final del texto Así las expectaciones éticas del lector también se ven usurpadas por el poema en una subversión total

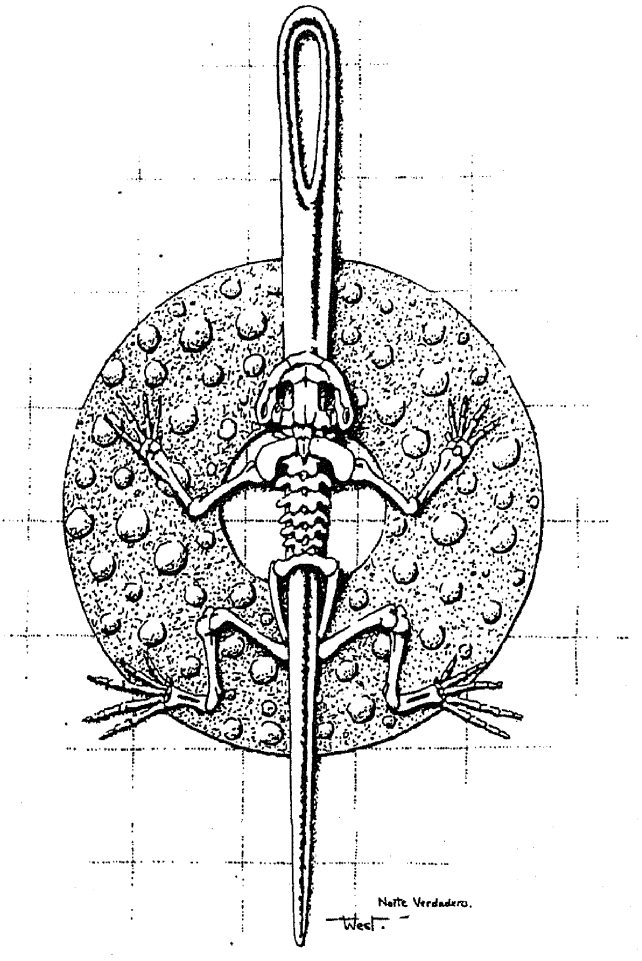
Si se repasan las técnicas linguísticas y los elementos temáticos de abolengo surrealista en estos tres poemas, se notan ciertas variaciones entre ellos El sistema de asociaciones de palabras que produce imágenes en hileras es uno de los medios fundamentales en Breton y Aleixandre, pero tiene una importancia mucho menor en Lorca donde la anáfora es un mecanismo estructural básico, aunque hay que añadir que la anáfora estructura muchos poemas de surrealistas franceses y está presente incluso en "Facteur Cheval" Algo que se da en Lorca y no en los otros dos poetas es el sistema simbólico preestablecido en textos anteriores Tal sistema milita en contra del automatismo, en el texto lorqueño para el lector ya enterado, pero para un lector que desconozca el sistema la resultante apariencia arbitraria de los símbolos podrá aumentar el efecto automático Igualmente la sintaxis, o mejor dicho la relación entre síntaxis y la semántica, ostenta mayor arbitrariedad en Breton y Aleixandre, sobre todo en Breton Los poemas de ambos poetas revelan ambiguedades léxicas imposibles de solucionar con referencia al contexto circundante, algo que quizá pueda considerarse como un claro indicio surrealista En cambio, el poema de Lorca no ofrece ningún ejemplo de ambiguedad Así, desde el punto de vista linguístico, podemos considerar los poemas de Breton y Aleixandre de más libertad (surreal o automática) que el poema de Lorca, aunque éste sí contiene un caso de léxico generado por la fonética

Pero cuando se comparan los elementos temáticos y semánticos en los tres poemas, es de notar que Lorca no se diferencia de los otros dos poetas Todos los textos indudablemente tratan de ambiente o de experiencias donde encuentra el lector racional aquel "dépaysement de la sensation" de que habla Riffaterre Los tres se sitúan en sus respectivos mundos alucinados y visionarios donde se hace presente toda suerte de activaciones de objetos y elementos lógicamente imposibles de animar Los tres poemas también hacen referencia a un trasfondo que les viene del romanticismo, pero se distinguen en su reacción al fondo romántico En el poema de Lorca, la idea del poeta perdido en la ciudad malsana se incorpora con evidente aprobación en el texto, mientras que las referencias a elementos románticos se ven sujetos a una crítica irónica y a veces mordaz en los poemas de Breton y Aleixandre En otros aspectos, Lorca y Aleixandre se distancian de Breton La distorsión en los poemas españoles posee una

dimensión ética que se acerca a la intensificación y al emocionalismo expresionistas El poema de Aleixandre hace pensar en un grabado de Grosz, y el de Lorca trae recuerdos de los infiernos del Bosco Esta dimensión ética y emocional, con la crítica social adjunta, parece estar ausente en el poema de Breton Igualmente existe un contexto de referencialidad en Lorca y Aleixandre que no se presenta inmediatamente en Breton Sin embargo sólo en Aleixandre es el contexto, en este caso el mundo sofisticado de la alta sociedad, una presencia imprescindible para la comprensión del poema El Coney Island de Lorca y el palacio real del cartero Cheval en el poema de Breton pueden pasar desapercibidos por el lector sin que se disminuyan o se malogren los procedimientos comunicativos de ambos textos

Hay claras diferencias entre estos tres poemas comentados aquí, e incluso existen diferencias entre los dos poemas españoles Pero en vez de explicar estas diferencias con relación a un hipotético grado de pureza surrealista, propongo que estos poemas se diferencien sencillamente porque son la creación de tres distintos poetas Es evidente que los tres textos funcionan de una manera parecida, aunque en ciertos momentos se notan distintos niveles de intensificación en los procedimientos del efecto automático que utilizan El procedimiento básico en los tres textos es la confrontación de una dimensión referencial y mimética con otra no referencial y autonómica Se enfrentan lo racional y lo irracional, y además coexisten en una interacción en la mente del lector Esta confrontación es esencial, ya que lo irracional no tiene "sentido" si no se relaciona explícita o implícitamente con lo racional, y al mismo tiempo el lector no puede eludir el apretamiento que viene de esta confrontación y le hace intentar racionalizar la parte aparentemente irracional del texto, aunque no se dé cuenta de que el texto puede utilizar la racionalización para fines no razonables Esto es lo que pasa en todos los textos que acabamos de leer racionalmente

Creo que las profundas afinidades entre estos tres textos son mucho más significantes que cualquier diferencia No cabe duda de que los tres se aprovechan del efecto automático en el desarrollo linguístico-semántico del texto Quizá la única diferencia de importancia estribe en el elemento de distorsión expresionista que se ha notado en Aleixandre y, en mayor grado, en Lorca La dimensión expresionista caracteriza algunos de los libros centrales del surrealismo español, *Poeta en Nueva York* y *Sobre los ángeles* por ejemplo, pero no es un elemento normativo para toda la producción literaria surrealista en España, como tampoco es normativa la ausencia de la dimensión expresionista en el surrealismo francés El surrealismo es un movimiento de amplias tendencias sincréticas, pese al exclusivismo bretoniano Creo que el parentesco entre textos surrealistas españoles y franceses es insoslayable, y no por mera influencia sino por profundas afinidades Esto se demuestra en los que pueden considerarse casos límites, Breton y Lorca Creo que las semejanzas entre otros poetas serán aún más estrechas, sobre todo si los textos españoles y franceses se leen de la misma manera, pero hace falta analizar muchos otros ejemplos para verificar esta hipótesis De todas maneras, ya es tiempo de dejar de insistir en posibles diferencias de idiosincrasia teórica entre el surrealismo en España y Francia y subrayar en cambio que los poetas españoles formaban parte de un movimiento literario que sobresale todo nacionalismo escurrido

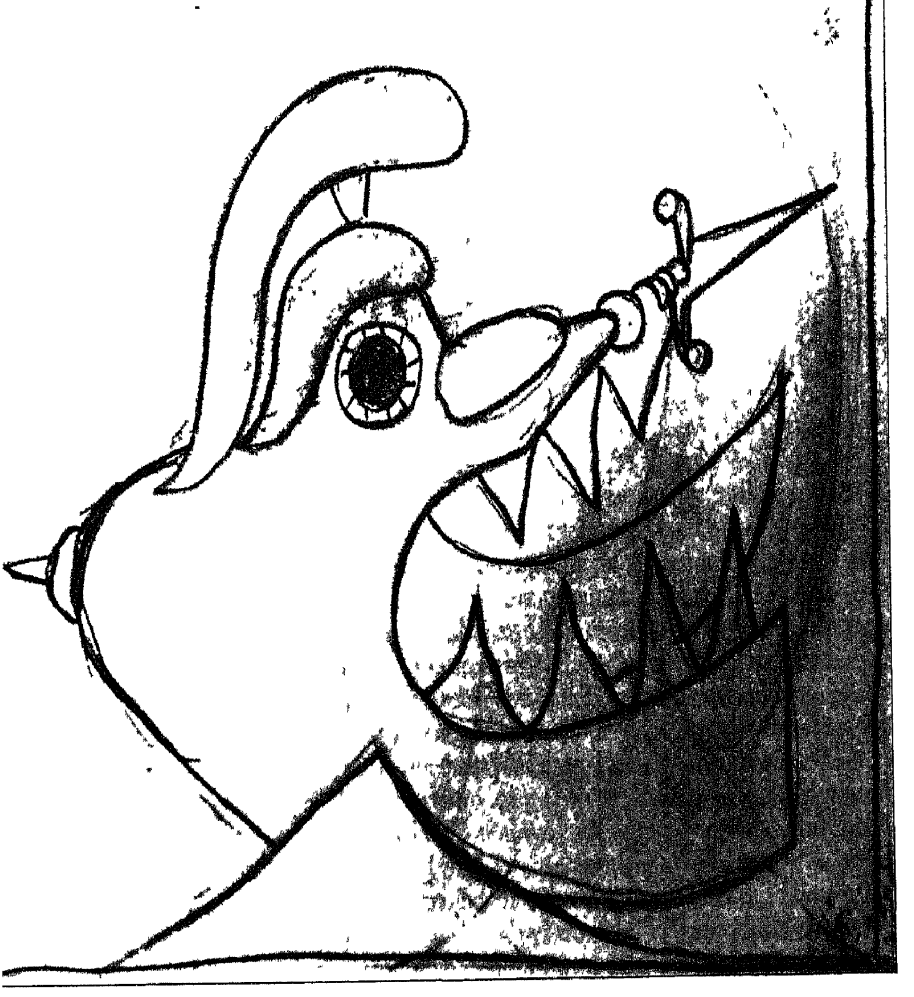


NOTAS

1.— Michael Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", *Langue Française*, 3 (1969), p.46.
2.— *Ibid.*, pp.52-53. Véase también los análisis de textos surrealistas en los siguientes trabajos de Riffaterre: 'Semantic Incompatabilities in Automatic Writing', incluído en Mary Ann Craws (Ed.), *About French Poetry from Dada to "Tel Quel": Text and Theory*, Detroit, 1974; *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London, 1978.
3.— Cito este poema según la edición crítica de Eutimio Martín, *Poeta en Nueva York. Tierra y luna*, Barcelona, 1981, por ser una edición basada en los manuscritos del poema, aunque no comparto las opiniones del editor acerca de la división del corpus de los poemas neoyorquinos.
4.— Cito este texto según la edición incluida en André Breton, *Claire de terre*, París: Gallimard, 1966.
5.— Véase S. Alexandrian, *Surrealist Art*, Londres 1970, pp.182-84. Allí se reproducen fotos de detalles del "Palais Idéal" de Cheval, que incorpora en su estructura un castillo medieval. La construcción tiene unos diez metros de alto y la fachada principal alcanza más de veinticinco metros de largo. Cheval tardó treinta y tres años en completar el palacio, trabajando diariamente.
6.— Cito este poema según la edición de *Espadas como labios* y *La destrucción o el amor* a cuidado de José Luis Cano, Madrid: Clásicos Castalia, 1972, pp.59-61.

Je n'entends pas parler les monstres
Je les connais ils ont tout dit
Je ne vois que les beaux visages
Les bons visages sûrs d'eux-mêmes

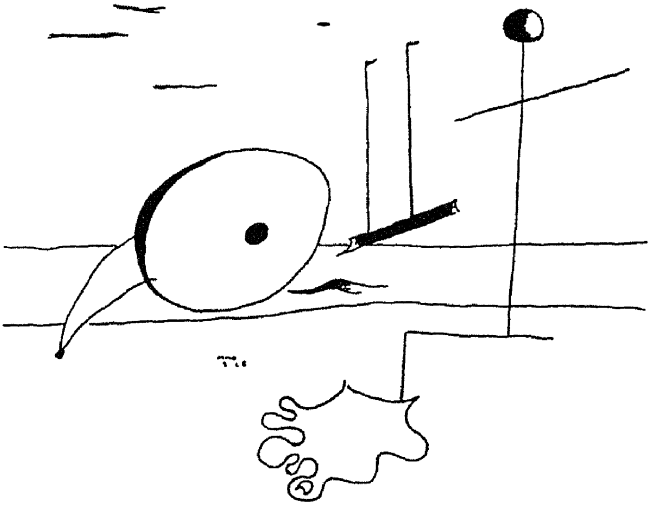
Sûrs de ruiner bientôt leurs maîtres.



ELUARD *Au rendez-vous allemand* y Dibujo de OSCAR DOMINGUEZ

RECEPCION DEL SURREALISMO EN AZORIN HASTA *Brandy, mucho Brandy*

Por Christian Manso



Dibujo de JOAN MIRÓ

A finales del mes de octubre de 1924 sale el *Manifeste du surréalisme* (1) firmado por André Breton Este texto capital, no creemos superfluo mencionarlo, es el resultado de un largo proceso de maduración, cuyo origen puede situarse en 1919 —año de la elaboración de la co-producción de la obra de André Breton y de Philippe Soupault, *Les champs magnétiques* (2) Si dicho texto lleva la firma del que lo saca a la luz, no convendría olvidar, sin embargo, que el mensaje que entrega es el fruto de una cantidad de experiencias vitales —¿vitalistas?—, como los dichos de los sueños hipnóticos, los juegos del lenguaje, la escritura automática, la práctica del cadáver exquisito pero también el viaje sin meta, orientadas todas hacia la consecución de una realidad superior (3) —plenamente humana— que supone ante todo la erradicación del "control ejercido por la razón" (4) y la preponderancia del sueño/ensueño, y realizadas por un pequeño grupo de jóvenes que integran la misma generación y que nacen todos en los últimos años del siglo XIX (5) Esos jóvenes que cumplen los veinte años cuando el conflicto bélico de principios de este siglo que durará cuatro años, presenciarán muy de cerca las atrocidades de la guerra y llevarán largo tiempo después de terminada la eversión un trauma profundo que de cierto modo les dictará una postura inquebrantable en el mundo frente a la realidad circundante La revelación de lo absurdo del mundo que desencadenó tal

cataclismo les hace lanzar violentos ataques al realismo y a todos los valores que le son afines, haciéndolos culminar —particularmente— con el libelo que le dirigen a Anatole France con motivo de su defunción en octubre de 1924 (6) Herederos —literariamente hablando— de Sade, Nerval, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, entre otros, sin los cuales no pudo ser el surrealismo, descubren a Freud (7) que les revelará toda la profundidad y la densidad de un universo humano poco explorado y generador de lenguajes nuevos, puros, auténticos, una verdadera *poesía* fuera de toda moral y estética, y que les animará en su búsqueda de la plenitud humana —que implica el rebasar de unas fronteras, tanto morales como estéticas, existentes dentro del marco de una sociedad cuya ideología dominante se abreva en el utilitarismo burgués

Casi en el mismo momento de la publicación del *Manifeste du surréalisme*, el 26 de octubre de 1924 más exactamente, es elegido Azorín, a los cincuenta y un años de edad, Académico de la lengua Lee su discurso ante la Real Academia Española, *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)* , en el que es conveniente advertir que dedica el capítulo X a *El realismo español*, refiriéndose a una obra, el *Libro de la oración* —"edición hecha por Andrés de Portonaris, en Salamanca, en 1566" (8) —y cuya conclusión nos parece oportuno citar "El arte moderno en los grandes maestros —dice—, —un Flaubert o un Pereda, por ejemplo— no ha llegado más allá en el realismo" (9) A partir de tal ejemplo tan significativo no tendremos dificultad en medir la *distancia* —a diferentes niveles— que aparta a Azorín de Breton y de los surrealistas franceses en general Además todo parece concurrir para que no existan *circunstancias* de coincidencia entre Azorín y los representantes del surrealismo una generación los separa así como su posición social, su formación intelectual y cultural difiere mucho aunque Azorín sea un francófilo y tenga un conocimiento extenso, profundo y acertado de la literatura francesa en general y particularmente de aquellos que cabe colocar entre los predecesores de los surrealistas como Baudelaire, Poe, Rimbaud, Mallarmé, por ejemplo (10), además Azorín no sufrió el trastorno de la primera guerra mundial, aunque viviera algún tiempo en la capital francesa durante el conflicto (11) y se diera cuenta de los horrores del mismo (12) Es más, nunca Azorín formó un grupo, nunca se incorporó a un grupo con objeto de experimentar la escritura automática, los sueños hipnóticos, etc , su experiencia de *surrealista* —paradójicamente— es la de un ser aislado, de un hombre solo, aun cuando en España, en Madrid precisamente, unos jóvenes como Lorca, Alberti, Buñuel, Dalí, que cultivan una fuerte amistad y que forman un a modo de grupo reducido, sensibilizados al surrealismo en la Residencia de Estudiantes (13), ese foco por excelencia de efervescencia y ebullición creadoras y espacio de intercambios intensos y fructíferos, empiezan cada cual con una forma particular, a manifestar su adhesión a las ideas surrealistas Es sorprendente que no pudieron realizarse relaciones, trabarse amistades, entre el académico —que ha conservado el dinamismo y el fervor de la juventud— y unos jóvenes cuya personalidad y talento han adquirido ya crédito y fama dentro del mundo de las letras, del arte, nacionales, y es algo extraño que cuando *La Gaceta Literaria* de Madrid lanza en 1929 su *Encuesta a los directores culturales de España ¿Cómo ven la nueva juventud española? (En Letras, Arte, Ciencia)*, Azorín, en su respuesta, sólo

mencione a un prosista y a un poeta "Página de prosa, nueva, radiante, de Benjamín Jarnés, versos áureos, —con planos e interferencias desconocidos— de Jorge Guillén" (14), mientras que Antonio Machado, al contestar a la misma pregunta dentro del marco indicado, se refiere a los jóvenes poetas —"entre los cuales hay muchos portentosamente dotados", añade— y cita a "Guillén, Salinas, Lorca, Diego, Alonso, Chabás, Alberti, Garfias" (15) Uno solo de esta generación tan pletórica de *genios* se verá tributar un homenaje por el académico en las columnas de *A B C* —en 1930— será Rafael Alberti poco después de ser laureado por el Premio Nacional de Literatura (16)

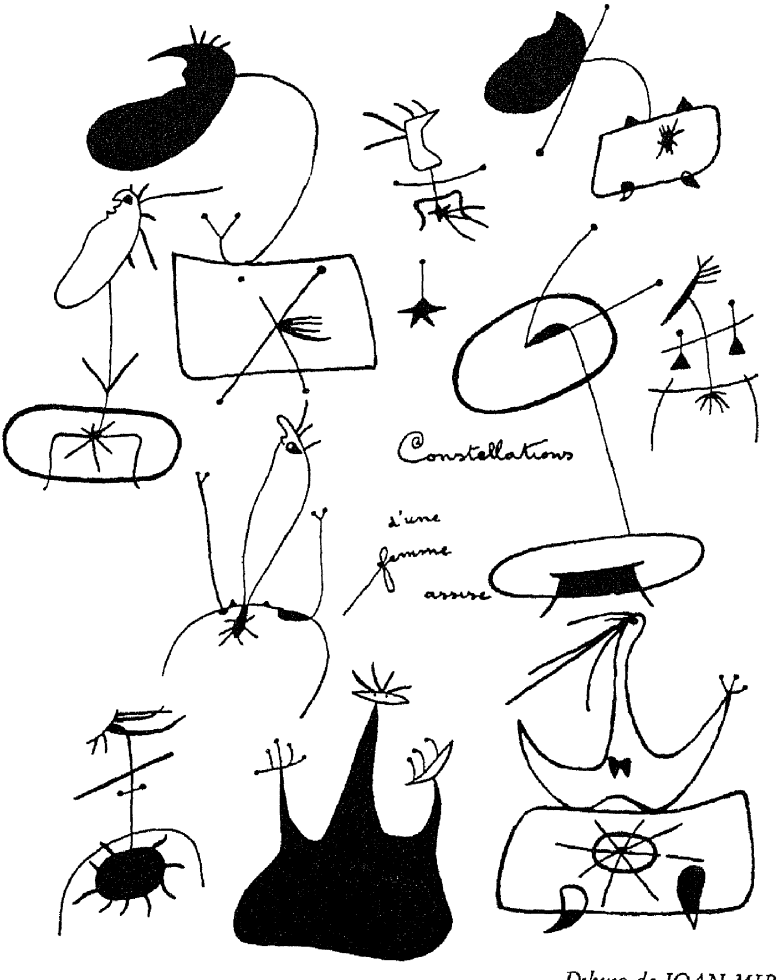
Pero por las razones que aducimos, podemos por lo tanto declarar rotundamente como C B Morris que "Azorín was a starry-eyed yet as ignorant about surrealism as he was about the subconscious" (17) Creemos que semejante juicio —muy crítico— sería válido para otros muchos escritores, artistas incluso, denominados surrealistas En efecto ¿quiénes podrían garantizar su autenticidad de *surrealistas* fuera de los que pertenecieron al núcleo parisino y que, como subraya André Breton, "Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU" (18)? Nadie, desde luego, si nos atenemos a la estricta obediencia —que no dejó de plantear problemas peliagudos dentro del pequeño círculo— que debía prestar cada miembro de esa especie de cenáculo al Artífice de ese movimiento Sin embargo el surrealismo que pretende irradiar por todo el mundo con objeto de crear al hombre nuevo y de realizar la "transformation du monde [] aussi radicale que possible" (19), difunde su *filosofía*, procura atraer la adhesión de los intelectuales extranjeros, y un aspecto que presenta a sus auditorios se asienta en un espíritu de rebeldía sistemático contra el orden establecido, de no-conformismo, en el rechazo virulento del Occidente por estar demasiado abrumado bajo la Lógica, la Razón, y en la aspiración al Oriente por ser el generador por antonomasia del Sueño todopoderoso, de la *poesía* Y precisamente tales directrices organizan la famosa conferencia que pronuncia Louis Aragon en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 18 de abril de 1925, en la cual tras una autodefinición que subtiende una misión de destrucción y de redención a la vez —"Je suis un porteur de germes, un empoisonneur public", dice—, invoca con mucho énfasis al Oriente en tanto que depositario, tan real como simbólico, de lo Irreal y antítesis cabal del Occidente que sentencia a muerte " Nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste Monde occidental, tu es condamné à mort Nous sommes les défaitistes de l'Europe, prenez garde, ou plutôt ne riez encore Nous pactiserons avec tous vos ennemis, nous avons déjà signé avec ce démon le Rêve, le parchemin scellé de notre sang et de celui des pavots Nous nous liguerons avec les grands réservoirs d'irréel Que l'Orient, votre terreur, enfin, à notre voix réponde Nous réveillerons partout les germes de la confusion et du malaise Nous sommes les agitateurs de l'esprit Bouge, Inde aux mille bras, grand brahma légendaire A toi, Egypte Et que les traficants de drogue se jettent sur vos pays terrifiés" (20) Enfocado así el surrealismo estaba al alcance de un mayor número de adictos potenciales, y, además, en 1925 iba a conocer una *inflexión*, un cambio de orientación, en su desarrollo ulterior, motivados por la guerra de Marruecos, y a entrar en una segunda fase, la *razonadora* despues de la *intuitiva*, de su historia, como confesará el propio Breton al dar su conferencia el primero de junio de 1934 en Bruselas, titulada *Qu'est-ce que le*

surréalisme? (21) Sólo a la luz de esas precisiones históricas relevantes creemos oportuno y legítimo estudiar la recepción del surrealismo en Azorín y su creación *surrealista*

Podemos afirmar que Azorín revela sintética y públicamente lo que significa para él el vocablo surrealismo —o superrealismo— en una entrevista que tiene con Luis Calvo, periodista de *A B C*, y que viene reproducida en este diario el 31 de marzo de 1927 (22) En efecto dos semanas después del estreno "proceloso" de *Brandy, mucho Brandy*, este publicista lanza una vasta encuesta en este periódico acerca de la definición que hay que darle a aquella "incógnita tortuosa" que se oculta bajo dicho vocablo Es de advertir que —según el columnista— Azorín parece haber provocado esta encuesta por animar —en tanto que precursor y propagandista— a los jóvenes a "aventurarse a esgrimir" esta palabra "briosamente" Para penetrar el misterio interroga a unos hombres "representativos", siendo Azorín el primero en ser solicitado Gracias a un diálogo escueto se entera el lector del conocimiento exacto de Azorín en materia de surrealismo, de su postura —personal— de cara a este movimiento No se arriesgará a definir el surrealismo a semejanza del romanticismo que "no era [] un sistema, sino una aspiración [] el movimiento superrealista admite toda clase de definiciones, porque tampoco es un sistema Tratar de definirlo, comenta, es ya ahogarlo " Para él su esencia se remonta a tiempos ya antiguos " dejar en libertad a la subconciencia Breton —añade— cree que el ensueño y la realidad podrán formar una superrealidad", pero son varios los teorizantes de este movimiento, "que se plantean el problema de la personalidad y no exclusivamente el de los sueños " Lo que le caracteriza a Breton entre aquéllos es que, a su juicio, fue quien escribió lo más concreto que se dijo a propósito del surrealismo "Yo creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad, si se puede así decir " Sin embargo, inmediatamente después de citar textualmente el famoso trozo del *Manifieste*, lo que no puede menos que impresionar al lector al par que indicar hasta qué punto el autor se había imbuido de las ideas del francés, menciona a Benjamin Crémieux y a su concepción del surrealismo en el teatro "Tomad la mayoría de las obras estrenadas desde el armisticio y veréis que todo su mecanismo se desenvuelve sobre ignorancias y descubrimientos, sobre problemas del conocimiento a resolver" (23) Las obras surrealistas de las que hace mención son "Todo Pirandello, Lenormand, *Têtes de Rechanges*, de Pellerin Pero lo más superrealista que conozco —advierte— son los admirables *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer María Rilke No olvidemos al querido maestro Baudelaire " Acaba indicando su fe en el triunfo del surrealismo "Es fatal [] Es una reacción contra el realismo [] de Echegaray, de Sellés, de todo lo que ha habido después " Esta declaración, en que se cita de memoria el *credo* bretoniano así como la problemática de Crémieux —lo que evidencia el grado de atracción, de fascinación, que ejercen ambos sobre Azorín—, es continuación, más completa, del artículo titulado *Autocrítica* que inserta en *A B C* unas horas antes del estreno de su obra ya referida En éste, a modo de profesión de fe, declara que "El teatro de ahora es superrealista,desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad", haciendo radicar, sobre todo, esta opción de aversión a la realidad en el primer conflicto mundial del presente siglo (24), y emplea por

primera vez —en nuestra opinión— la palabra *superrealista*, sin indicar más precisiones sobre sus fuentes Dicha declaración antecede lo que conviene llamar el *manifiesto superrealista* —en reducción, claro está— de Azorín, que saca a luz en las columnas de *A B C* el 7 de Abril de 1927 con un título —¡de índole muy surrealista!— que es una verdadera provocación *El superrealismo es un hecho evidente* Negando de entrada toda identificación del superrealismo por ser su esencia irreductible a cualquiera bajo pena de incurrir en el dogmatismo más intransigente y por ende censurable entre unos intelectuales dignos de este nombre, Azorín pretende más bien que es ante todo una aspiración "vaga al principio", que nace como reacción contra la realidad circundante y que acaba cuajando tras un caminar caótico y contradictorio "La nueva *estética* (25) está formada —comenta— ¿Quién ha contribuido a formarla? ¿Los teorizantes, los eruditos? Todos, la sociedad en masa " Es obvio que diverge radicalmente su opinión de la de Breton, pero pensamos que no es nada sorprendente por las razones que expusimos más arriba, Azorín tiene un espíritu más *ecuménico* (26) y su divorcio es patente cuando alude a la *estética* y, más abajo, cuando enuncia uno de los principios de su concepción "Necesitábamos conocer exactamente la realidad para poder elevarnos sobre ella y formar —*literariamente*— (27) otra realidad " "Esta última —paradójicamente— —añade— es más sólida, más consistente, más perdurable", es "la realidad de la inteligencia" que hace que el arte se conjugue con "los grandes problemas del conocimiento" tales como los interrogantes fundamentales, relativos, entre otros, a las relaciones entre la realidad y el sueño/ensueño Luego Azorín se refiere a Breton y a la importancia, que subraya éste en la "primera mitad" del *Manifiesto*, del sueño en la vida humana, lo que le recuerda el *Libro de la Oración* de Fray Luis de Granada, y con lo que nos quiere patentizar que, al fin y al cabo, la preocupación esencial del francés no es tan original Así, como lo había dado a entender ya en su primera declaración, reafirma que, para él, Breton es "uno de los teorizantes del superrealismo", lo que es lógico con lo que dijo antes, y que lo sitúa con respecto al movimiento en general Azorín tendrá una posición aparte —¿heterodoxa?—, algo apartada del *dogma* (¿?) que sin embargo no dejará de presentar interés Y, en efecto, la referencia a la superrealidad que viene a continuación procede del texto de Pirandello Por fin concluye con convicción y persuasión —y con su manera muy particularista— "No lo dudemos Con jóvenes y sin jóvenes, con viejos y sin viejos, el superrealismo entrará de lleno en el arte Con jóvenes y sin jóvenes, con viejos y sin viejos, el teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del superrealismo "

Azorín no dejó de tener mucha afición por el teatro desde que empezó a escribir, sea como traductor de obras o como dramaturgo (28), pero si lanza una campaña teatral muy dinámica hacia 1925 (29), que va a cubrir unos cinco años (30), es que lo impulsan varios factores el teatro español —fuera de escasas excepciones (31)— se estanca, está en un callejón sin salida, es preciso y urgente renovarlo orientándolo hacia una corriente europea que está en plena boga (32), que lleva a la escena lo subconsciente —por decirlo así de un modo esquemático— y que rompe con el realismo Esta orientación es tanto más imperativa cuanto que el cine, con las dos series de imágenes que genera —las directas y las indirectas—, arriesga, si no se produce una fuerte reacción a favor del teatro, borrarlo del panorama de la creación artística a corto plazo



Dibujo de JOAN MIRÓ

(33) El peligro es de tamaño, pero Azorín, como verdadero *hombre de teatro* —¿sociólogo?—, confía en una renovación que posibilitará el nuevo público —nueva clase social acomodada surgida del desarrollo de la riqueza en España en este primer cuarto del siglo XX—, que implica nuevos gustos y por ende nuevas modalidades teatrales (34) Como los temas en el teatro no son infinitos, sino que son más bien limitados (35), es necesario por consiguiente —teniéndolo en cuenta— sacar el mayor partido de ellos valiéndose de una nueva estética en la cual van a prevalecer la "entelequia" (36) o sea un mundo rico en realidad subjetiva, cuya exploración iluminará poco a poco las múltiples facetas del espejo de la psique humana, y el "diálogo" que no tendrá nada de "literario" y que tenderá hacia lo "auténtico" (37) De ahí que para Azorín el teatro futuro sea un teatro de conocimiento, un teatro "racionalista" (38), un teatro "concéntrico" (39)

En las últimas frases de la interesante comunicación (40) que pronunció Antonio Díez de Mediavilla en el Coloquio Internacional de Pau (Francia), dedicado, en 1985, a José Martínez Ruiz, Azorín, titulada *Superrealismo y teatro de Azorín Old Spain!*, declara "Hemos pretendido con estas líneas colaborar en la grata tarea de reivindicar para Azorín un puesto de mayor relevancia en el arte dramático español de lo que llevamos de siglo [] Confiamos en que lo que hemos dicho pueda servir como eslabón más en la cadena, iniciada ya hace tiempo, por otros estudiosos de la vertiente teatral de la obra de Azorín, un Azorín que, a los cincuenta años bien cumplidos, se embarca en una aventura tan incierta como apasionante la aventura del teatro " Con las líneas que siguen nos proponemos ir en el mismo sentido y procurar con nuestra modesta aportación echar un poco más de luz sobre la experiencia teatral *surrealista* azoriniana en *Brandy, mucho Brandy* (41)

Autocrítica, artículo que publica en *A B C* el 17 de marzo de 1927, es decir pocas horas antes del estreno de esta obra que se verifica el mismo día, Azorín que no para de multiplicar, en aquel entonces, las ofensivas virulentas contra la crítica española contemporánea por su ineptitud en general (42) y que, para adelantarse a los *acontecimientos* y así cortarle las alas a ésta última, hace él mismo la crítica de su obra según cánones esmerada y sólidamente establecidos (43), pone de realce una de sus recientes lecturas, la pieza teatral *Orfeo* de Jean Cocteau (44) Podemos suponer, pero con bastante certeza, que leyó esta obra vertida al castellano por un tal C B —bajo cuyas iniciales se trasluce el nombre de Corpus Barga—, en la *Revista de Occidente*, que la da a la estampa a partir del mes de febrero de 1927 (45) Esta obra, que para la anécdota y según los especialistas, tendría implicaciones surrealistas personalísimas y sería una especie de ajuste de cuentas —no desprovisto de significación profunda— con el *bando* capitaneado por Breton (46), debió de impresionarle al autor y traerle material para la elaboración de *Brandy, mucho Brandy* Trata, por decirlo rápidamente y de una vez, del origen desconocido del poema, de la *poesía*, de su relación estrecha con el más allá, con el país de la Muerte La escena primera que presenta una sesión de espiritismo en que participan un caballo y Orfeo, y que plantea la problemática de lo poético a través del mensaje que procede del más allá, por supuesto coincidiría con el planteamiento azoriniano del *conocimiento* de aquella "realidad de la inteligencia" (47) A Eurydice, que prorrumpe en quejas ante Orfeo porque, desde que el caballo está en su casa, la abandona, desatiende su cargo, se niega a escribir como antes —lo que significa para ella que va perdiendo gloria y fortuna— y que acaba diciéndole que todo esto no es serio, aquel le replica "Pas sérieux? Ma vie commençait à se faisander, à être à point, à puer la réussite et la mort Je mets le soleil et la lune dans le même sac Il me reste la nuit Et pas la nuit des autres! Ma nuit Ce cheval entre dans ma nuit et il en sort comme un plongeur Il en rapporte des phrases Ne sais-tu pas que la moindre de ces phrases est plus étonnante que tous les poèmes? Je donnerais mes oeuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage Pas sérieux? [] *Je découvre un monde Je retourne ma peau Je traque l'inconnu* (48) [] Qui parle? Nous nous cognons dans le noir, nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou Nous jouons à cache-cache avec les dieux Nous ne savons rien, rien, rien 'Madame Eurydice reviendra des enfers', ce n'est pas une phrase c'est un poème, un poème du rêve, une fleur du fond de la mort" (49)

Las reacciones *en caliente* que suscita la representación de *Brandy, mucho Brandy* son más bien negativas, concuerdan en que Azorín no ha *asimilado* el surrealismo (50) En único punto positivo para la crítica es que, con el escándalo que arma, con el debate que provoca entre el público, esta obra hace que el teatro adquiera —periodísticamente hablando— una dimensión que alcanza la de los grandes crímenes o la de las corridas de toros, con lo que puede contribuir a elevar el nivel intelectual, espiritual, de la sociedad española (51) Lo que es extraño es que a pesar de indicar Azorín de modo muy claro el plan de su obra en el artículo mencionado ya arriba, a saber "El primer acto sería una farsa grotesca, jovial, el segundo sería una transición para el tercero, todavía en ese segundo acto, lo grotesco lucharía para no desaparecer de la comedia Pero en el tercer acto, la farsa habría sido vencida Los personajes todos, vivirían en un ambiente de patética irrealidad ", ningún crítico de la época haya tenido suficiente elevación de vista, es decir, no quedarse encerrado en unos moldes rígidos, como para procurar detectar en la obra el espíritu y las temáticas *surrealistas* Es lo que nos proponemos evidenciar, a grandes rasgos, en lo que sigue

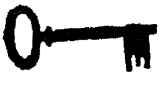
Primero podemos decir *ex abrupto* que Azorín le saca la lengua a la realidad circundante, al realismo, a toda clase de conveniencias sociales, de convencionalismos, de ahí que en los dos primeros actos se plasme la farsa grotesca a través de los personajes y de las situaciones, siendo el diálogo conciso, rápido, vivo, acertado, el soporte fiable de los mismos y la garantía del impacto y de su éxito en el público Ya de esta manera tiene un objetivo en común con los surrealistas o con Cocteau en *Orphée* que le hace declarar a su protagonista "Il faut jeter une bombe Il faut obtenir un scandale Il faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air On étouffe On ne respire plus" (52) El escándalo es un bien necesario, un beneficio para tener acceso a otras modalidades de vida y el personaje que va a coayudar al desmoronamiento de la realidad contingente, el personaje *intermediario* —a lo Cocteau—, o sea, otro *Heurtebise*, es Fog Su propio nombre —simbólico, por supuesto— evoca ya la niebla que, entre otros, ostenta el mérito de ocultar el mundo, deformar la realidad, embellecerla —a lo Poe— y dejar sitio a la *poesía* Este personaje polifacético, generador de su propia niebla por huir del mundo —"¡Ah miseria, miseria! El mundo ser una cosa despreciable Brandy, brandy, mucho brandy!" (53) exclama para hacer alarde de su repugnancia a su entorno inmediato— ha encontrado el *medio* de crear una niebla sempiterna en su ser, es decir el *brandy*, medio que por *contagio* inoculará a los demás Así aparece un *eje* Fog-Brandy alrededor del cual se va a operar un *vuelco* de los valores, de los cánones establecidos, del sentido común Dicho personaje de aspecto físico ridículo, que chapurrea el castellano, deliberadamente caricaturesco, tiene como función chocar contra la realidad primero y hacer surgir en segundo lugar verdades, revelaciones profundas, *ontológicas* Heurtebise con su aparejo de vidrios que lleva a la espalda, se puede poner en paralelo —simbólica y estructuralmente— con Fog Este, con la fórmula recurrente, humorística, provocativa, al par que enigmática, hasta mágica, *Brandy, mucho Brandy*, que semeja un *juego de lenguaje* surrealista, entraña una clave fundamental de la existencia humana por su polisemia, es ya una calse de *automatismo* bretoniano que implica la emancipación de las trabas sociales —entre las cuales hay que colocar las del lenguaje *social*—, es ya la fuente de la *poesía* verdadera, esta fórmula es también la indicación de haber pasado al otro lado del

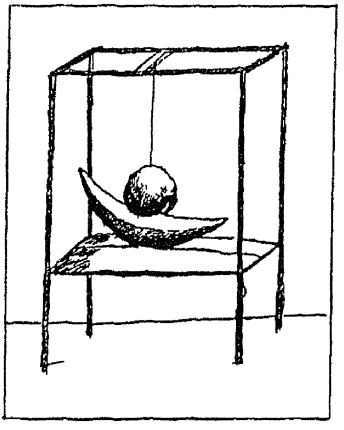
espejo (54) y haber alcanzado el país de la Muerte o de la Poesía En esa optica la Muerte en Cocteau "est une jeune femme très belle en robe de bal rose vif et en manteau de fourrure" (55) y no es mucho que en la obra de Azorín el difunto haya pedido que se celebrase su aniversario "una noche de Animas" con una "comida de gala" para la cual la observancia de la etiqueta exige que los caballeros estén vestidos de frac, las señoras con trajes de soirée, el criado de frac y la criada con "uniforme negro y delantal y cofia de encajes" (56) La Mort le precisa a Raphael, su ayudante " si j'étais comme les gens veulent me voir, ils me verraient Et je dois entrer chez eux sans être vue" (57), y Lorenzo serena a Laura disipando sus aprehensiones vulgares "No te intimides por las campanas, —le dice— ¡Qué importa la tristeza! Los muertos no son los muertos, los verdaderos muertos son los vivos que no saben, o no pueden, o no quieren realizar sus deseos" (58) No podemos negar que tanto el atuendo como el enfoque de la Muerte son de esencia surrealista Además, ocurriendo el aniversario de noche —una noche particular en que reina una excitación nerviosa causada a la vez por la confrontación de los vivos al retrato del muerto, confrontación peliaguda y esencial considerada desde el punto de vista de cualquier mortal no iniciado, y por la ingestión de bastante *brandy*—, están reunidas las condiciones para que se verifique *la noche del ser*, según una terminología propia de Cocteau

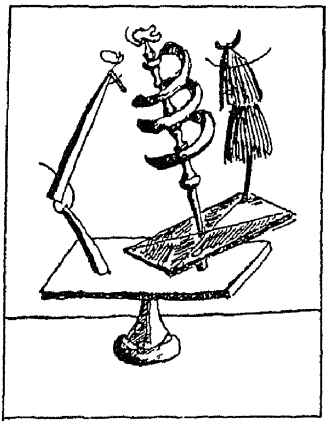
El ser social va a *morir* bajo la influencia de cuatro factores el alcohol, la noche que se va a oponer al estado de vigilia y que va a favorecer el sueño, el diálogo con el difunto, y Gérard de Nerval (59) Laura, verdaderamente condicionada psíquicamente, como si se encontrara en un *sueño hipnótico*, va a proyectar fuera de sí la verdad de su ser profundo, proyección que se realiza mediante un soporte físico, onírico, imaginario y contradictorio de Lorenzo que aquí puede ilustrar el desdoblamiento de la psique de la protagonista Más que sus interrogaciones sobre la "verdadera realidad" que nos remiten a la problemática del superrealismo según Azorín (60), nos interesa sobre todo a nivel de un ser femenino dotado de una sensibilidad intrínsecamente inscrita/escrita en la misma feminidad, el panegírico que hace del deseo, de la plena expansión de su ser, de la total realización del mismo "No dejes de realizar ningún deseo ¡siempre en marcha! ¡Vive siempre en peligro! Vivir es ir ascendiendo de plano en plano hasta lo más alto, vivir es dominar Y para dominar, para vivir plenamente, hay que estar en peligro En peligro de nuestra salud, de nuestra sensibilidad, de nuestro sosiego Sólo cuando vivimos en peligro sentimos el goce pleno de la vida Con el dinero puedes tener la voluptuosidad de escaparte de todas las normas Renuévate a ti misma Sé varia, múltiple y contradictoria Y digamos los dos ¡Viva el deseo!" (61) Tal apología del deseo encaja, desde luego, con una de las directrices, con los acentos bretonianos pensemos en sus libros venideros de *Nadja* (1928) y también en *l'Amour fou* (1937) Y semejante deseo de vida, de verdadera vida, parece lógico en una perspectiva surrealista cuya aspiración es saciarse en una región geográfica e imaginaria que está en sintonía con él en el Oriente Laura abomina del Occidente y se deja atraer por el Mediterráneo, seducir por el Oriente " cuando yo, este verano, contemplaba, en San Sebastián, [] el mar, el Cantábrico —dice— yo pensaba en otro mar que no he visto todavía El mar que yo contemplaba era inmenso, hosco, turbulento [] las lejanías de las costas, a un lado y a otro, eran sombrías en

los días grises Yo miraba y miraba por la mañana, por la tarde, este mar, pero pensaba en el otro el Mediterráneo, con su luz su esplendor, su reverberaciones, sus islas doradas, sus ensenadas, en que el agua es de color morado, azul, violeta " (62) [] "Tengo ansias profundas de ese Oriente que no conozco En el horizonte se ven las velas blancas de los barcos que pasan Y vamos caminando Ya está muy lejos Europa, no nos acordamos de España, respiramos otro ambiente y vemos otro cielo" (63) Esta fascinación del Oriente que procede de Nerval sin que haya lugar a dudas (64), el mito del sur, que hacen de Laura una heroína *solar*, reanudan con la temática surrealista ya mencionada, con un matiz sin embargo que es preciso subrayar se contempla el Oriente a través de la *sensación*, pero no resta interés a una postura que se inserta perfectamente dentro de los objetivos de los surrealistas Por fin y para concluir esta parte tenemos que añadir que si la obra toma de entrada un cariz surrealista y si puede *funcionar* dentro de tal marco es que lo determina el azar, un *azar objetivo*, claro está Cosme, en un grado menor, es un personaje algo *vidente* "La casualidad existe, se entusiasma ante su familia Y yo creo en ese elemento revolucionario Por lo menos [] el creer en él me sirve de consuelo [] ¡Ah milagrosa casualidad! [] ¿No ha venido carta hoy? Vendrá ¿No ha llamado a nuestra puerta ningún personaje misterioso? Llamará" (65)

Al contrario de una crítica que no supo apreciar los esfuerzos de Azorín por llevar a la escena situaciones de índole *surrealista* y por procurar tender hacia los objetivos definidos en el *Manifeste* y que los tachó de "armatoste estético desgualdrajado" (66), hemos intentado demostrar que la actitud de Azorín, a pesar de una concepción personal en ciertos aspectos, observa las principales directrices del surrealismo Es evidente que para él la estética literaria sigue siendo una de sus prioridades y que el automatismo psíquico no aflora tanto como sería de desearlo pero creemos que la representación teatral de por sí impone cierto *filtro*, por lo menos debe de pensarlo Azorín que, ante todo —en tanto que pedagogo y sociólogo—, pretende que el material que va a poner en escena sea *representable* Criterio, quizás, fuera de las preocupaciones de los surrealistas, pero estimmable en la medida en que le anima una verdadera operación de *comunicación* Azorín debió de medir hasta qué punto podía escenificar su mensaje para que pudiera cundir entre los espectadores Además no pensamos que hay que condenar a Azorín por heterodoxo el surrealismo, por ser un movimiento, evoluciona, y el Maestro con su teatro experimental no es un elemento desdeñable dentro de este movimiento *en marcha*



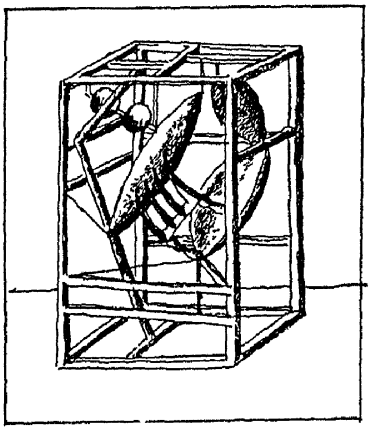


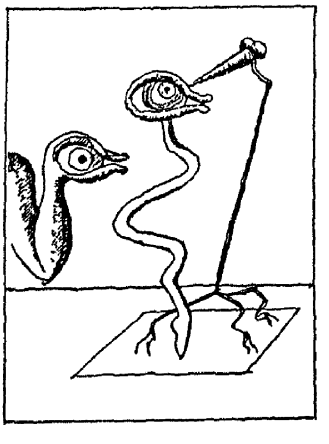


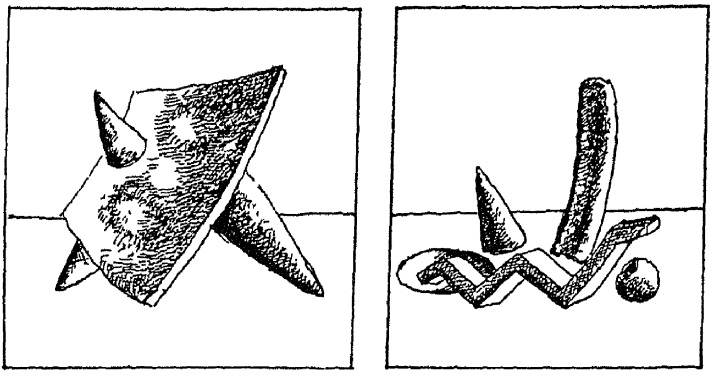
NOTAS

1 — *Editions du Sagittaire, chez Kra* Paris 1924
2 — *Au Sans Pareil* Paris 1920 (se publica en 1920, 2º semestre)
3 — *Manifestes du surréalisme* Collection Idées nº 23 Paris 1963 pp 37-38
4 — *Ibid* p 37
5 — Eluard nace en 1895, Breton en 1896, Aragon y Soupault en 1897, Peret y Vitrac en 1899, Desnos y Crevel en 1900 *Cf* Marguerite Bonet, *Andre Breton Naissance de l'aventure surréaliste* Paris 1975 pp 44-45
6 — Cf *Refus d'Inhumer* en *Point du Jour* Collection Idées nº 213 Paris 1970 p 30
7 — *Cf* para Breton, Marguerite Bonnet, op cit cap III
8 — Azorin *Obras Completas*9 Tomo IV Madrid 1961 p 512 "*El libro de la oración* ha creado el más sereno y fuerte realismo español La realidad en arte es el pormenor esencial, caracteristico "
9 — Azorin *-op cit* p 513
10 -Consultense a este respecto los ficheros de la *Casa-Museo Azorín* de Monóvar donde estan desde hace años ya todos los libros que poseia Azorin Es extraño que no aparezca un solo libro de Apollinaire
11 — Azorin vive en Paris en mayo de 1918 en tanto que enviado del diario *A B C* en 1917 publica *Entre España y Francia (Paginas de un francofilo)*, libro que le inspiro su amor a Francia en un periodo tan difícil En 1919 da a la estampa Paris, bombardeado, que es la crónica de su estancia ya mencionada
12 — *Cf* el texto liminar de *Entre España y Francia, Hospital de Heridos*
13 — Aragon pronuncia una conferencia sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes el 18 de Abril de 1925
14 — La *Gaceta Literaria Ibérica americana internacional* Año II Primero de enero de 1929 nº 49 Madrid El articulo de Azorin se titula "Del abuelo al nieto"
15 — *Ibid* Año III Primero de marzo de 1929 nº 53
16 — *A B C* 16 de septiembre de 1930 Madrid El articulo se titula "Rafael Alberti" Este artículo se reproduce en *A B C* del 11 de octubre de 1986, "como reconocimiento al poeta gaditano que esta semana pasó unas horas en la Casa de *A B C* en el homenaje tributado a Nuria Espert" p 24
17 — C B Morris *Surrealism and Spain 1920-1930* London 1972 p 40
18 — Breton *Manifestes du surréalisme* p 38
19 — André Breton *Qu'est-ce que le surréalisme?* Conferencia pronunciada el 1º de junio de 1934 en Bruselas (Maison des Huit Heures) Actual Le Temps qu'il fait Cognac 1986

20 — Louis Aragon *Chroniques Fragments d'une conférence* en *La Révolution surréaliste* nº 4 año 1º 15 julio 1925 Paris Edición facsímil de Jean Michel Place Paris 1975
A este propósito son dignos de consideración unos textos como *Adresse au Dalai-Lama*, s/f p 17, *l'Europe et l'Asie de Théodore Lessing* (trad de l'allemand par Denise Levy) pp 20-21, *Lettre aux ecoles de Bouddha, s/f p 22, que se publican en el nº 3 de La Révolution surréaliste año 1º, 15 abril 1925*
21 — " aucune détermination politique ou sociale cohérente ne s'y manifeste jusqu'en 1925, c'est-a-dire (il est important de le souligner) jusqu'a ce qu'éclate la guerre du Maroc qui réanimant en nous l'hostilité toute particuliere a l'egard du sort fait a l'homme par les conflits armés, nous place brusquement devant le nécessité d'une protestation publique Cette protestation [] n'en marque pas moins la rupture avec toute une manière de penser, elle n'en crée pas moins un precédent caractéristique qui va décider de toute la conduite ultérieure du mouvement [] A mon désir [] de montrer comment l'activité surréaliste amenée comme je l'ai dit à s'interroger sur ces ressources propres, a dû en quelque sorte *réfléchir sur elle même* la conscience qu'elle venait, en 1925, de prendre de son insuffisance relative Comment l'activité surréaliste a dû cesser de se contenter des résultats (textes automatiques, récits de rêves, discours improvisés, poemes, dessins ou actes spontanés) qu'elle s'était proposés initialement Comment elle en est venue à ne considérer ces premiers résultats que comme des *matériaux* à partir desquels tendait inéluctablement à se reposer, sous une forme toute nouvelle, le problème de la connaissance " in *Qu'est-ce que le surréalisme? Ibid* p 12 Es de notar que la edición de 1986 es una reproducción del folleto publicado en 1934 en Bruselas por René Enriquez, además lleva un dibujo en la portada de Hans Arp, que es la reproducción de la edición inglesa del mismo texto publicado en Londres en Faber y Faber en 1936
22 — El artículo se titula "El superrealismo en el teatro" *A B C* Páginas teatrales p 10 31 de mayo de 1927 Madrid A continuación de Azorín son entrevistados —y dan su opinión— Jacinto Banavente, Pérez de Ayala, Muñoz Seca, Guillermo de Torre
23 — Benjamin Crémieux *Théatre de connaissance* N R F marzo 1927 Paris *Cf* referencia in Autocrítica de Azorin *A B C* 17 de marzo de 1927 Madrid
24 — "Lo fundamental en ese teatro es el apartamiento de la realidad El teatro de ahora es superrealista, desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad La guerra, con sus terribles dolores, con sus angustias, que se extendían a todo el planeta, con su meditar doloroso sobre la realidad, ha hecho que el espíritu, en odio a esa misma realidad, se distancie del ambiente cotidiano, en su aspecto auténtico, y busque un poco de consuelo, de regocijo, de compensación, en el reflejo deformado de la vida Y no sólo en esa deformación, sino en categorías, en temas, en asuntos que no se habían llevado todavía sistemáticamente, con deliberación, en los tiempos modernos, a la escena "
25 — El subrayado es nuestro







26 — No olvidemos que presionado por las *circunstancias* Breton publica su primer *Manifiesto* en octubre de 1924 procurando así imponerlo como único válido frente a la competencia de Dermée, Goll y hasta de Picabia, en materia de surrealismo *Cf* Marguerite Bonnet, *op cit* cap VIII

27 — El subrayado es nuestro

28 — *Cf* particularmente *La crítica literaria en España* (1893), *Moratín* (1893), los artículos sobre el teatro de *El Mercantil Valenciano* (a partir de 1893), de *El País* de Madrid (1896-1897), la traducción de *l'intruse* de Maeterlinck (1896), la pieza teatral *La fuerza del amor* (1901), etc

29 — *Cf* su artículo *De la crisis teatral A B C* 23 de junio de 1925 Madrid

30 — Hasta el estreno de *Angelita* en Monóvar (10 de Mayo de 1930), última obra que se presentó de ese período superrealista

31 — *Cf* Azorín, *Muñoz Seca el liberador A B C* 5 de febrero de 1927 Madrid

32 — Además de las referencias a autores extranjeros ya mencionados en los artículos de Azorín citados, podemos agregar las siguientes en otros de sus artículos de aquel período a Pirandello (*El teatro de Pirandello A B C* 25 de noviembre de 1925 Madrid , *Dos autos sacramentales A B C* 15 de mayo de 1926 Madrid, *Todo está hecho A B C* 8 de junio de 1926 Madrid, *De Claparede a Pirandello A B C* 11 de junio de 1927 Madrid), a Lenormand (*Libros sobre el teatro A B C* 21 de julio de 1927 Madrid), a Baty (*Contra el teatro literario A B C* 21 de abril de 1927 Madrid, *Opiniones de Gastón Baty A B C* 2 de junio de 1927 Madrid *Libros sobre el teatro* ya citado), Pellerin (*Juan Victor Pellerin A B C* 12 de mayo de 1927 Madrid), a Gantillonn (*Libros sobre el teatro* ya citado), a Bernard (*Libros sobre el teatro* ya citado), a Cocteau (*Autocrítica A B C* 17 de marzo de 1927 Madrid), a Romains (*Autocrítica* ya citado), a Sutton Vane (*Dos autos sacramentales y Todo esta hecho* ya citados) Azorín traduce en 1928 *El Doctor Frégoli, o la comedia de la felicidad* de Evreinoff y en 1930 *Maya* de Gantillon

33 — *Cf El cine y el teatro A B C* 26 de mayo de 1927 Madrid

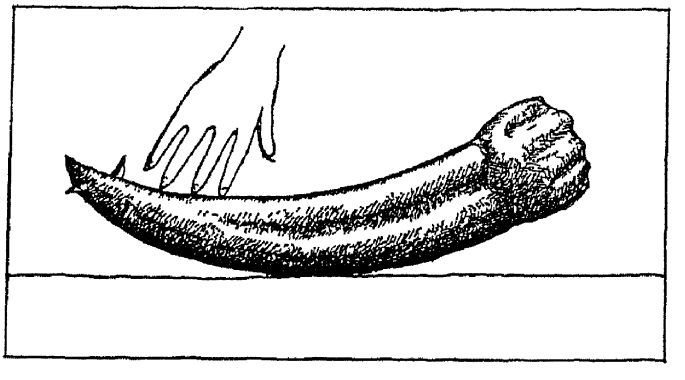
34 — *Cf El teatro futuro A B C* 5 de noviembre de 1926 Madrid

35 — *Cf Todo está hecho A B C* 8 de junio de 1926 Madrid

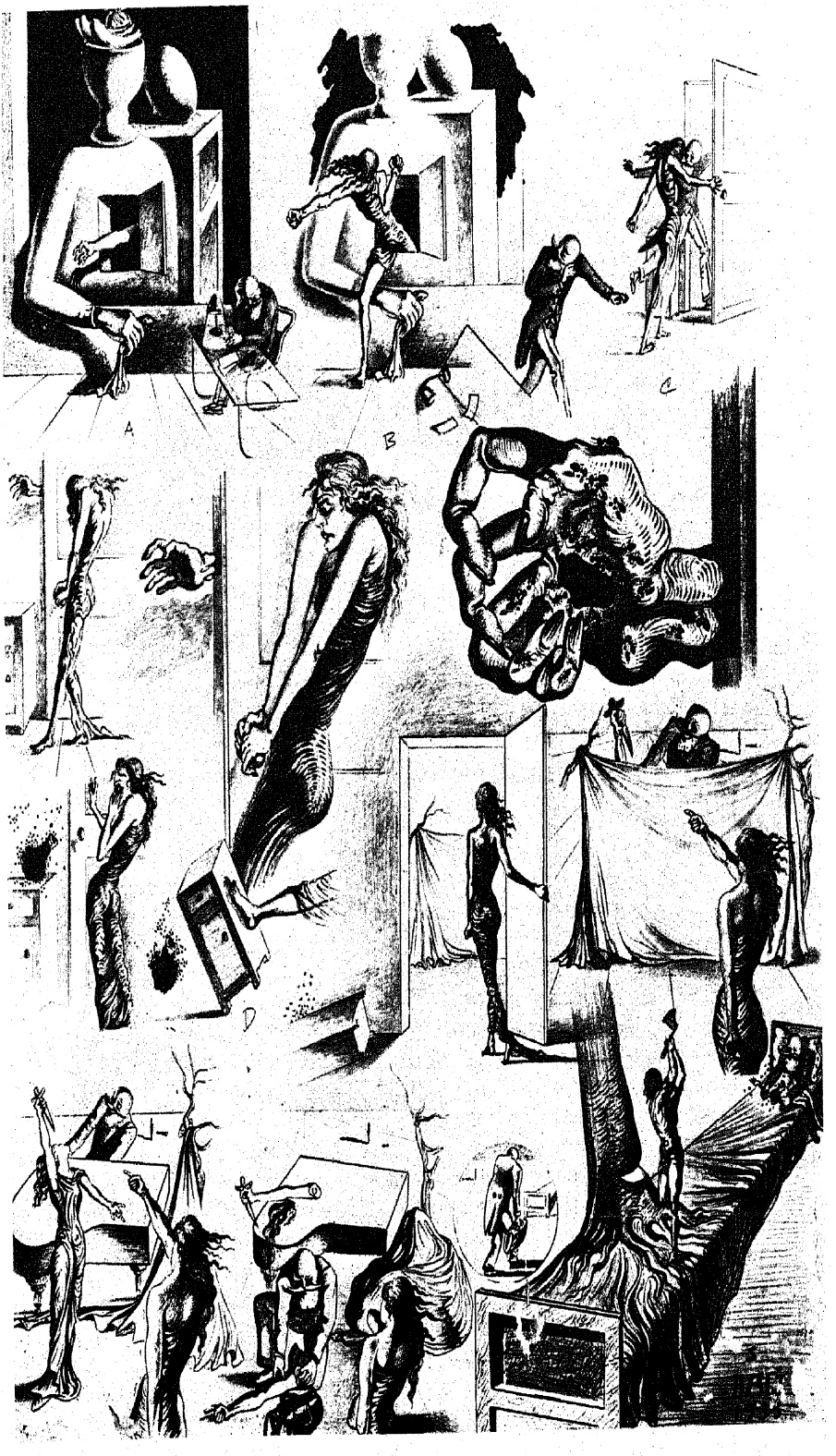
36 — *Cf El teatro de Pirandello A B C* 25 de noviembre de 1925 Madrid

37 — *Cf Sobre el teatro A B C* 20 de febrero de 1926 Madrid Todo esta hecho ya citado Las acotaciones teatrales *A B C* 12 de agosto de 1926 Madrid
38 — *Cf Autocritica* ya citado
39 — *Cf Concepto del teatro La Gaceta literaria* Año I 15 de febrero de 1927 nº 4 Madrid
40 — Comunicación recogida en el volumen *Actes du Ier Colloque International José Martinez Ruiz, Azorin* Pau 25-26 abril 1985 en *Cahiers de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour* 374 pp Uuniversité de Pau et des Pays de l'Adour 1986
41 -Sainete sentimental en tres actos, estrenado el 17 de marzo de 1927 en el teatro del Centro de Madrid
42 — *Cf* su campaña de crítica contra la crítica teatral *A B C* nº extraordinario 1 de enero de 1927 *La critica teatral* en 1926, *A B C* 4 de enero de 1927 *¿Criticos teatrales? ¡Bah!, A B C* 15 de enero de 1927 *La cuestion de los críticos autores, A B C* 15 de febrero de 1927 *Inutilidad de la critica teatral, A B C* 26 de febrero de 1927 *Inepcias de la critica La obra no esta lograda, A B C* 4 de marzo de 1927 *Defensa de Díez-Canedo*
43 — *Cf La verdadera crítica A B C* 11 de marzo de 1927 La verdadera crítica sería según Azorín "una meditación lírica y sentimental sobre una obra, es decir, otra obra literaria, continuación de la primera, de la vista en la escena El crítico escribiría sin pensar en el publico, no para el publico, ni a instigación del público La crítica sería, como la poesía lirica, la exteriorizacion de un estado de espíritu "
44 — "Hace poco leía yo el *Orfeo* de Juan Cocteau El autor dedica la obra a Jorge Pitoeff " Es de advertir que la obra de Cocteau se representa por primera vez en el Théatre des Arts de Paris el 17 de junio de 1926
45 — En el número del 15 de febrero de 1927 p 4 de*La Gaceta Literaria* de Madrid, o sea en el mismo número en que Azorín inserta su articulo *Concepto del teatro*, se lee este anuncio "*Revista de Occidente* publica en este mes ORFEO de Jean Cocteau "
La *Revista de Occidente* publica *Orfeo, tragedia escrita en francés, en un acto y un intervalo*, con un *Aviso del traductor*, en dos entregas (nº XLIV y XLV)
46 — En el interesantísimo y muy documentado artículo, *Le mythe orphique*, que escribe Milorad en *La Revue des Lettres Modernes*, nº 298-303 Paris 1972 (3) que lleva como título *Jean Cocteau I (Cocteau et les mythes)*, cita el trozo siguiente del libro de J J Kihm, E Sprigge et H C Béhar, *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, La Table Ronde Paris 1968 pp 119-120 "Radiguet fait [] ses débuts poétiques parisiens dans la revue de Breton (*Littérature*), où son nom apparaît cinq fois au sommaire Il se lie d'amitié avec Breton et Aragon et ceux-ci, malicieusement, le montent en épingle, tandis qu'ils ferment leur porte à Cocteau Au témoignage de Valentine Hugo, pendant quelques mois —jus— qu'en janvier 1920—, l'adolescent calcule, hésite, partagé entre son souci de ne pas perdre ses amis de Lettérature et la sympathie de plus en plus vive qui le lie à Cocteau Jean, de son côté, s'emploierait à l'arracher des griffes de Breton Finalement, c'est lui qui gagne!" Y comenta Milorad "Eurydice, de même, passe des Bacchantes à Orphpée Curieuse métamorphose que celle d'André Breton en Aglaonice et de la cohorte surréaliste en troupe de Bacchantes!"
47 — *Cf El superrealismo es un hecho evidente* ya citado
48 — El subrayado es nuestro
49 — El subrayado es nuestro
Damos a continuación la traducción de C B "¿No es serio? Mi vida empezaba a estar pasada, a estar a punto, a oler al logro y a la muerte A mi me importan un bledo el sol y la luna Me queda la noche, y no la noche de los otros ¡Mi noche! Este caballo entra en mi noche y sale de ella como un buzo Saca frases ¿No sientes tu que la menor de estas frases es más asombrosa que todos los poemas? Yo daría mis obras completas por una de estas frases cortas en donde me escucho como se escucha el mar en un caracol ¿No es serio? Descubro un mundo Vuelvo mi piel del revés Doy batida a lo desconocido [] ¿Quien habla? Nos damos porrazos en lo negro, estamos metidos hasta el cuello en lo sobrenatural Jugamos al escondite con los dioses No sabemos nada, nada, nada "Mi Eurídice retornará de allá", no es una frase Es un poema, un poema de sueño, una flor del fondo de la muerte " en *Revista de Occidente*, XLIV, 1927 Madrid pp 180-181
50 — "Profunda tristeza causaba el estreno de Azorín Su orgullosa torpeza, tan balbuciente, tan pobre, tan inepta, y la actitud del público —exagerada, pero lógica— producían en el animo una gran depresión *Brandy, mucho Brandy* es una obra de senectud Su autor, empeñado en seguir por un camino cuyos posibles halagos le han seducido, va ciego, a tentones, en busca de efectos y novedades que no comprende ni conoce " Juan Chabás *Azorin a tientas La Gaceta literaria* 1 de abril de 1927 Madrid

"No, Azorín no ha sido afortunado al escoger ese rotulo —ya provisto de un sentido unilateral, preciso y definido por otros— para sus nuevas tantativas dramaticas Y, por consiguiente, yerra tambien, a nuestro juicio, al querer englobar bajo el nombre de superrealistas varias tendencias divergentes del teatro europeo contemporáneo [] Para demostrarnos que tiene usted un poco de imaginacion, abandone eso que no le pertenece y empiece por crear un rotulo nuevo y personal " Aristo *¿Que es el superrealismo? La Gaceta Literaria* 1 de mayo de 1927 Madrid
En *A B C* del 18 de marzo de 1927, en la seccion de *Informaciones de espectaculos, teatros, toros, deportes*, se puede leer lo siguiente en *Informaciones y Noticias teatrales* "El 'sainete sentimental' de Azorín tan influenciado por el teatro superrealista, por las teorias freudianas y por las mismas inquietudes espirituales que animan el ideario de Leonormand fue puesto en escena por la compañía de Manolo Paris con juegos de luz a lo Pitoeff y se interpreto correctamente El juicio del publico fué francamente desfavorable a la obra de Azorín que no tuvo ocacion de salir a escena " s/f
51 — Cf Aristo *¿Que es el superrealismo?* Articulo ya citado
52 — Cocteau *Orphee* Paris 1986 p 30
Traducción de C B "Hay que echar una bomba Hay que obtener un escándalo Hace falta una de esas tormentas que refresquen el aire Se ahoga uno Ya no se respira " en *Revista de Occidente*, XLIV, 1927 Madrid p 181
53 — *Brandy, mucho Brandy* Acto II Obras completas, tomo IV Madrid 1961 p 952
54 — Cocteau *Orphee* Escenas VI y VII pp 55-74
55 — *Ibid Costumes* p 15
Traduccion de C B "La muerte es una mujer joven, muy guapa, en traje de baile rosa vivo y con un abrigo de pieles " *Ibid* p 174
56 — *Brandy, mucho Brandy*, Acto II
57 — Concteau *Orphee* p 59
Traduccion de C B "Si yo fuera como las gentes me quieren ver me verian Y yo tengo que entrar en sus casas sin ser vista"
58 — *Brandy, mucho Brandy* Acto III p 970
59 — Laura lee el "Viaje a Oriente"
60 — *Cf El surrealismo es un hecho evidente* Artículo ya citado
61 — *Brandy, mucho Brandy* Acto III pp 969-971
62 — *Ibid* Acto II pp 954-955
63 — *Ibid* Acto III pp 972-973
64 — Nerval *Le voyage en Orient* Garnier Flammarion nº 332-333 París 1980 Léase particularmente *Les Femmes du Caire* II *Les Esclaves* I *Un lever de soleil*
65 — *Brandy, mucho Brandy* Acto I p 932
66 — Juan Chabas *Azorín a tientas* Articulo ya citado

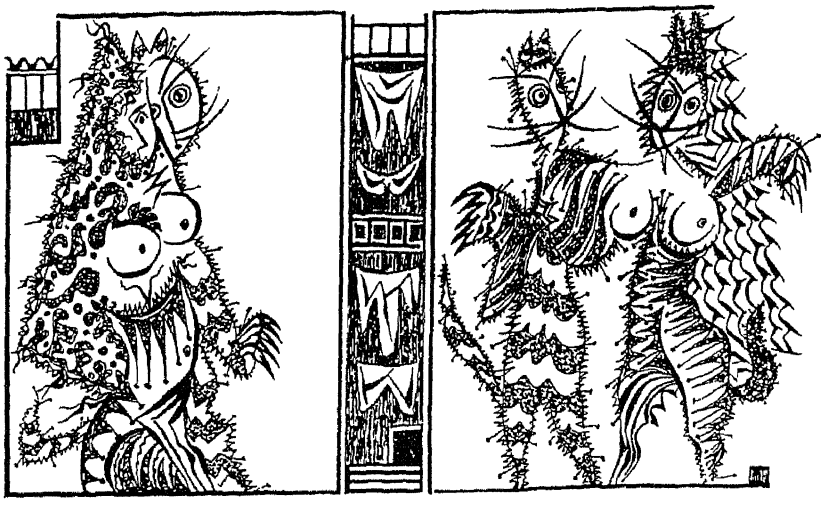


Composiciones de ALBERTO GIACOMETTI


A
B
C
D

LOS ÁNGELES DEL INFIERNO UNA LECTURA DE SOBRE LOS ÁNGELES, DE RAFAEL ALBERTI

Por A Leo Geist



Sobre los ángeles es uno de los textos más ricos y enigmáticos que se han publicado en España en un siglo notable por su producción poética Ocupa un lugar central en la poética de Alberti y en la historia de la poesía española moderna Pero a pesar de su reconocida importancia, esta obra ha merecido bastante menos atención crítica que la de muchos de los contemporáneos de Alberti

Sobre los ángeles está a mitad de camino entre *Marinero en tierra* (por el que Alberti recibió el Premio Nacional de Poesía en 1925) y Consignas, cuya publicación en 1933 lo habría de confirmar como el principal poeta comprometido español La vertiginosa carrera albertiana de la deshumanización al compromiso político en menos de una década es paradigmática de toda su generación *Sobre los ángeles* en particular y el surrealismo en general desempeñan un papel fundamental en esa transición

Incluso una lectura muy superficial deja claro que *Sobre los ángeles* es la expresión de algún tipo de crisis Las imágenes violentas y la sintaxis a veces tortuosa sugieren un trastorno La mayoría de los críticos que se ocupan de *Sobre los ángeles* toman por "autobiografía espiritual" (1) la extraordinaria galería de ángeles que despliega Alberti, entendiéndolos como el reflejo poético de una crisis existencial, religiosa o amorosa Estos estudios suelen apoyarse de manera considerable en su autobiografía lírica, *La arboleda perdida*, para explicar ciertas dificultades textuales al trazar los temas del amor, la enajenación, el fracaso, la ira, etc Ahora bien, la crítica biográfica puede ser útil, pero corre el riesgo de convertir la literatura en mero documento, reduciendo la complejidad de

la persona poética a la identidad con el autor (2) Es más, nos deja en manos de un narrador del que no nos podemos fiar del todo *La arboleda perdida*, como toda autobiografía, es una construcción narrativa, una forma de ficción Alberti presenta una visión particulr de su vida, arreglando selectivamente los acontecimientos para formar una totalidad coherente Pero los silencios pueden significar tanto como lo que nos dice (3)

No cabe duda de que los estudios biográficos y temáticos han contribuido a nuestra comprensión de *Sobre los ángeles* En última instancia, sin embargo, nos dejan insatisfechos Al situar en la vida personal del poeta el origen del trastorno aparente en el texto, ignoran la compleja relación entre literatura y sociedad En este estudio pretendo ofrecer una lectura que reconoce estas interpretaciones y que a la vez las trasciende en una operación que sugerirá las relaciones entre un libro de poesía que no tendría más de doscientos lectores cuando se publicó en 1929 y algo tan abrumador como una crisis mundial

Veremos que el lenguaje denso y enrevesado de *Sobre los ángeles* no puede entenderse en términos puramente personales, sino que ha de insertarse en el contexto de una crisis estética mucho más amplia, compartida por toda la generación de Alberti Y por último, que esta crisis viene a ser la articulación poética de la ruptura crítica del discurso de clase, que afecta a todas las formas de expresión cultural contemporánea

Así pues, inscribiré *Sobre los ángeles* en tres distintos niveles, u "horizontes" concéntricos

1) dentro del contexto de la poética albertiana,
2) en el nivel de la historia literaria, y
3) en el horizonte de la Historia social

Cada sucesivo horizonte encierra y trasciende el anterior, formando así una cadena trabada que nos remite al origen (4)

I. La poética de Alberti

En su excelente estudio de la poesía de Alberti, Ricardo Senabre intuye que detrás de *Sobre los ángeles* hay una crisis estética, y sugiere que el libro se lea como la transformación de ciertos elementos estilísticos de las obras anteriores de Alberti (5) Efectivamente, los rápidos cambios de estilo, desde sus primeras canciones hasta los poemas neo-barrocos de *Cal y canto*, se suelen explicar como una manmifestación de los extraordinarios poderes verbales de Alberti, su dominio, aparentemente sin esfuerzo, del lenguaje y las formas Pero al mismo tiempo podemos entenderlo como una insatisfacción con el lenguaje literario heredado De un libro a otro, Alberti "se prueba" el lenguaje de los cancioneros, de Garcilaso, Góngora, de los surrealistas franceses Visto desde esta óptica, *Sobre los ángeles* adquiere un nuevo significado como una reflexión sobre la escritura y sobre el lenguaje poético

Sobre los ángeles es una poesía repleta de silencios, huecos y ausencias Más que una simple insatisfacción, estos vacíos indican el fracaso del lenguaje poético Y paradójicamente este fracaso genera la poderosa poesía de *Sobre los ángeles* El primer poema de la colección empieza con una evocación del silencio

> Pregunta con silencio
> Ciudades sin respuesta,
> ríos sin habla, cumbres
> sin ecos, mares mudos (6)



No se trata del silencio balsámico del Paraíso pre-verbal que evoca Alberti en "Tres recuerdos del cielo", que más adelante tendremos ocasión de examinar Tampoco se debe a una persona poética reticente Al contrario, prácticamnte la única voz que se oye a lo largo de *Sobre los ángeles* procede del hablante, o del yo enunciante El silencio resulta, más bien, de la descomposición del lenguaje como acto social Hombres, mujeres y ángeles han quedado mudos "Quieren, quisieran, querrían preguntarme", nos dice en "Los ángeles mudos" (p 115) Esta conjugación del deseo es emblemática de la lucha que emprende Alberti contra el silencio a lo largo de su proyecto poético
El silencio se vuelve intolerable, amenaza al hablante

Garfios mudos buceaban
el silencio estirado del agua, buscándote ("Ascensión", p 114)

Al faltar el lenguaje, domina el silencio El lenguaje ha sido desplazado de su lugar normal —el discurso social— espacio que simultáneamente crea y ocupa Donde más destaca esta función linguística es en la relación gramatical entre primera y segunda personas La dialéctica yo/tú estructura más de la mitad de los poemas de *Sobre los ángeles* el yo se dirige a un tú La segunda persona sólo contesta dos veces, y ésas sólo para expresar la imposibilidad de responder "No podemos / ¿Cómo quieres que volemos?" (p 101) (7) El diálogo es imposible, las preguntas quedan sin repuesta El yo y el tú al que se dirige se desplazan constantemente, a veces dentro del mismo poema, haciendo imposible la determinación de una identidad fija Este juego y cambio de los pronombres aumenta la sensación de desplazamiento linguístico El lector es incapaz de formular una persona poética estable



El imperativo es la forma más frecuente de discurso directo en la poesía de *Sobre los ángeles*. El yo manda que un tú o un vosotros haga algo: "Miradme" ("El ángel desconocido", p.72), "Vete" ("El cuerpo deshabitado, 1", p.73), "Buscad, buscadlos" ("Los ángeles muertos", p.154), "dime" ("El ángel rabioso", p.90), "Volad" (Los ángeles crueles", p.101), etc. Aquellos a quienes se dirige nunca responden, no ejecutan los mandatos. Por medio de estos imperativos repetidos la voz enunciadora recuerda su antiguo poder, evocado en "El ángel de las bodegas":

> [Y comprobé] que más de una ventana puede abrir con su eco otra voz, si es buena. [...]
> Fue cuando comprobé que murallas se quiebran con suspiros y que hay puertas al mar que se abren con palabras (p.131).

Pero Alberti sitúa este conocimiento en un pasado remoto, accesible sólo en la memoria: "Fue cuando la flor del vino se moría en la penumbra" (p.131). Ahora los mandatos pasan desatendidos, la voz, manca de todo poder.

Si el silencio domina en la poesía de *Sobre los ángeles*, así también su corolario, la ausencia. La metáfora central que estructura *Sobre los ángeles* es de vaciedad: "el cuerpo deshabitado", introducido al principio de la primera parte de la colección en "Desahucio" y "El cuerpo deshabitado" y transformado a lo largo del texto: "*Quedó mi cuerpo vacío,/ saco negro*" (El cuerpo deshabitado,1", p.73), "*funda de aire*" (Los ángeles mohosos", p.88), "*tu traje fue dejándote sólo*" (Muerte y juicio", p.136), etc. (8) Pero el paradigma de la vaciedad hace algo más que dar la imagen del cuerpo sin alma. Define el espacio del lenguaje y la poesía en *Sobre los ángeles*.

Desplazado de su espacio social normal, el lenguaje parece ocupar el vacío producido por el "desahucio" Los espacios negativos de "pozos", "bodegas" "simas negras", "boquetes", incluso "esas ausencias hundidas que sufren los muebles desvencijados" ("Los ángeles muertos", p 155), vienen a ser el terreno del lenguaje "Sé que habitan los pozos frías voces" (El ángel del misterio", p 113) Este es el único espacio en el que puede existir el lenguaje, y al mismo tiempo el lenguaje es lo único capaz de ocuparlo Retraído hasta estos huecos, el lenguaje busca insistentemente el significado "Nadie lo sabe" No saben nada" ("Paraíso perdido", p 66), "que no sé", "Te pregunto", "Dímelo" ("Desahucio", p 71)

Todo esto sugiere la descomposición del lenguaje poético, evidente en varios niveles dentro del texto A veces toma la forma de la discordia linguística Las palabras se levantan en un remolino una contra otra o contra el hablante

> Gentío de mar y tierra,
> nombres, preguntas, recuerdos,
> frente a frente ("Los ángeles bélicos", p 83)

O la gramática se deshace, la palabra pierde coherencia "4 y 4 son 18 Y la X, una K, una H, una J" ("Juicio", p 135)

En determinados momentos el lenguaje de *Sobre los ángeles* llega al extremo del desorden clínico, la afasia El hablante olvida o no puede encontrar la palabra indicada, reduciendo la poesía al silencio

> Que yo, mudo, le dije
> No sé
> Explicádmelo ("El ángel del misterio", p 113)

Aquí los "márgenes del silencio" que aíslan todo lenguaje poético del habla "normal" se intensifican hasta el punto de diferenciar a *Sobre los ángeles* del discurso poético más tradicional también (9)

El lenguaje no sólo se descompone, sino que participa activamente en un proceso de destrucción

> Leñadoras son, ¡defiéndete!,
> esas silbadoras hachas
> que mueven mi lengua ("El ángel envidioso", p 108)

El significado de las palabras se subvierte Son "vidrios falsos" ("Engaños", p 104), que nos engañan y derrotan ("El ángel mentiroso", p 88) La poesía ya no revela la verdad, la retiene, un secreto ("El ángel de la ira", p 107)

El lenguaje conspira contra el que lo usa La poesía, que en la obra anterior de Alberti creaba estados líricos, ahora pisotea aquellos mismos sueños

> Un sueño sin faroles y una humedad de olvidos,
> pisados por un nombre y una sombra ("El ángel del misterio", p 113)

Aquí "nombre" ha de entenderse como denominación y como sustantivo, y en los dos casos representa a la poesía

La poesía, pues, falla en su función más básica, nombrar

"El alba denominadora", un poema breve de la tercera parte de *Sobre los ángeles*, trata precisamente de eso

A embestidas suaves y rosas, la madrugada te iba poniendo nombres
Sueño equivocado, Angel sin salida, Mentira de lluvia en bosque
Al lindero de mi alma que recuerda los ríos,
indecisa, dudó, inmóvil
¿Vertida estrella, Confusa luz en llanto, Cristal sin voces?
No
Error de nieve en agua, tu nombre (p 129)

C B Morris lo interpreta como un poema amoroso amargado,donde Alberti condena a su amante al olvido al no nombrarla (10) Si se lee el poema separado de su contexto, o dentro de un marco biográfico, esta interpretación es perfectamente válida Forma parte de una tradición que remonta al menos hasta Safo

Sin embargo, "El alba denominadora" adquiere otro significado cuando se lee intertextualmente Se hace eco de "Los nombres" de Jorge Guillén, publicado en la primera edición de *Cántico* (1928) y responde a ese poema Conviene recordar que *Sobre los ángeles* está dedicado a Guillén, a quien Alberti admiraba mucho No cabe duda de que conocía "Los nombres" al componer "El alba denominadora", como indican la estructura y las imágenes paralelas El poema de Guillén se abre con el alba, que percibe nombres

Albor El horizonte
entreabre sus pestañas
y empieza a ver ¿Qué? Nombres
Están sobre la pátina
de las cosas La rosa
se llama todavía
hoy rosa [] (11)

Guillén, el poeta de la presencia, exalta el poder de la palabra Capta e inmortaliza un instante de plenitud el nombre Para Guillén, los nombres tienen la esencia de los objetos y trascienden la cosa individual que designan, La poesía genera y enuncia nombres, y participa así de su trascendencia "Los nombres" expresa la fe de Guillén en el lenguaje Celebra el triunfo de la poesía sobre la muerte

¿Y las rosas? Pestañas
cerradas Horizonte
final ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres

Incluso la estructura de las cuartetas heptasílabas y la rima asonante sugieren la perfección del discurso poético

Al confrontar "Los nombres" con "El alma denominadora", ésta viene a ser algo más que un deseo perverso de retener el nombre de la amada El alba en el poema de Alberti es incapaz de nombrar al tú al que se dirige La amargura de los nombres que propone y descarta, pues, se deberán no tanto al amor no correspondido como a esa misma incapacidad de determinar la esencia o la identidad de su interlocutor silencioso Así pues, "El alba denominadora", enfrentado a la fe que tiene Guillén en el lenguaje, pone en tela de juicio el propio proceso poético Entendidos de esta manera, los varios nombres que ofrece el

Alba vienen a ser metáforas de la poesía misma Resumen muchos de los motivos que recurren en los poemas de *Sobre los ángeles* sueño errado, sin salida, mentira, llanto, sin voz Aunque sean inadecuados por separado, al yuxtaponerse, los nombres rechazados sugieren, en una inversión irónica del "poesía eres tú" de Bécquer, la identidad de la segunda persona la poesía Al mismo tiempo indican el fracaso del discurso poético "Error de nivel en agua, tu nombre"

En una curiosa sucesión de imágenes en "Novela", uno de los poemas más difíciles de *Sobre los ángeles,* Alberti asocia la pérdida de la palabra con la muerte del alma

A mi alma desprevenida le robaron las palabras
Su cuerpo fue enterrado en sus pies en un libro (p 142)

Estos versos ofrecen un ejemplo de lo que llama Riffaterre la "métaphore filée" surrealista, o metáfora derivada (12) En conjunto (el posesivo "su" las relaciona claramente), las dos imágenes dan una impresión de pérdida y muerte La primera metáfora queda bastante clara al nivel semántico la pérdida del lenguaje es una especie de muerte espiritual La segunda metáfora, sin embargo, al dar la idea de muerte física, se resiste a la "traducción" al lenguaje racional Sólo es comprensible en relación con la imagen anterior En última instancia, no "tiene sentido"

Los paradigmas *alma* y *palabras* dan la estructura de estas dos imágenes *Cuerpo* entra en el primer paradigma por la oposición cuerpo-alma *Libro* cae dentro del segundo paradigma Normalmente los cuerpos se entierran en la tierra, las palabras en un libro Pero aquí *cuerpo* ha entrado en el paradigma *palabras,* asociando así libro con muerte Y de este cruce surge otro significado la pérdida espiritual también significa la muerte de la poesía (13) La imagen es especialmente eficaz precisamente porque *no* es racional

La crisis de lenguaje poético no sólo hace imposible que se escriba, reduce a la incomprensibilidad toda escritura anterior En uno de los últimos poemas del libro, "Los ángeles muertos", la escritura y la poesía yacen entre los escombros de una ciudad destruída La voz poética insta a un vosotros anónimo a buscar a los ángeles muertos "no a mucha distancia de los nombres y los signos que se enfrían en las paredes" Por una parte, esto establece el lenguaje como un juego de significantes que han perdido el significado, por otra parte, postula la lectura como la busca del significado La escritura sobrevive sólo en sus huellas, incomprensibles ya La palabra se borra, o se saca de su contexto referencial

debajo de la gota de cera que sepulta la palabra de un libro
o la firma de uno de esos rincones de cartas
que trae rodando el polvo (p 155)

Literalmente, no significa nada, o puede significar cualquier cosa Durante una de sus tres visitas, el "Angel bueno" trae una visión momentánea de la armonía universal "Una carta del cielo bajó un ángel" ("El ángel bueno [II]", p 92) La escritura aquí se ofrece como antídoto del caos y la angustia, pero nunca se revela el contenido de esa carta

Varios críticos han comentado que *Sobre los ángeles* pasa de una moderación verbal al principio, hacia una suerte de exuberancia linguística en la segunda parte del libro Un paso del orden al desorden acompaña esta progresión del

silencio al barullo Las convenciones de la métrica, el ritmo y la rima que tradicionalmente restringen el lenguaje poético se retiran poco a poco, cediendo ante un tumulto de palabras Rebosa el lenguaje en su intento de superar al silencio y llenar los vacíos Los versos se hacen más largos y alborotados, las imágenes más densas y arbitrarias "Y es que mi alma ha olvidado las reglas" ("Luna enemiga", p 146)

Esta profusión de palabras es más que la crónica de la intensificación de la crisis emocional del poeta No se puede decir bajo ningún concepto que refleje una mayor fe en el lenguaje, como cree Solita Salinas (14) Expresa más bien la pugna del poeta por salir del callejón sin salida del lenguaje reducido al silencio o a la incomprensibilidad

De la misma manera que la lucha expresada en términos intensamente personales en *Sobre los ángeles* tiene sus raíces en el fracaso del discurso poético, así también hemos de buscar el origen de la crisis estética de Alberti en el horizonte de la historia literaria

II. Historia Literaria

Una crisis cultural mucho más amplia enmarcala ruptura de la poética albertiana Buen número de sus compañeros de la Generación del 27 se ven afectados de la misma manera y siguen una ruta parecida a la de Alberti Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y, en menor medida, Emilio Prados sufren una crisis espiritual, sexual o física a finales de los años 20 En este momento crítico abandonan su estilo poético anterior y, unos más, otros menos, llevan a su arte técnicas e imágenes surrealistas El *Poeta en Nueva York*, de Lorca (1929-30, publ 1940), *Un río, un amor*, de Cernuda (1929, publ 1936), *Espadas como labios*, de Aleixandre (1932) y algunos de los poemas del *Cuerpo perseguido* de Prados —todos escritos prácticamente al mismo tiempo que *Sobre los ángeles* (1927-28, publ 1929)— dan testimonio de ese paso difícil Pero como los ángeles albertianos, trascienden lo puramente personal y, en conjunto, representan la crisis de la modernidad Uso aquí "modernidad" en la acepción anglo-americana para designar no un estilo literario específico sino un movimiento cultural que en España empieza con el ocaso de la Generación del 98 y el modernismo y continúa hasta el final de la guerra civil española Sus coordenadas estéticas son los polos de la poesía pura y del arte de compromiso El modernismo en este sentido incluye las vanguardias de la inmediata pre— y pos— guerra mundial, el llamado arte "deshumanizado", y la literatura al servicio de determinadas causas sociales y políticas La Generación del 27 se sitúa justo en el centro de este movimiento

En otro estudio sostengo que el surrealismo en España no fue una última y estéril variación de anteriores movimientos de vanguardia, sino que desempeñó una función crítica de transición entre la poesía pura y el arte de compromiso social No es mi intención repasar aquí la polémica sobre la existencia del surrealismo en la literatura española Varios estudios críticos han demostrado sin dejar lugar a dudas que en España entre aproximadamente 1927 y 1932 un buen número de poetas practicaron claramente el surrealismo, aunque no quizás en su forma más ortodoxa Es más, el surrealismo jugó un papel fundamental en el destino de la modernidad en España (15)

Los primeros "-ismos" vanguardistas —el futurismo, el ultraísmo y el creacionismo— proclamaron en manifiestos teóricos (y lograron a veces en la práctica) una ruptura radical con la tradición y el lenguaje poéticos anteriores Su estética a veces violenta formaba parte de una agresión general contra todo arte del pasado, simbolizado por el "museo" Renato Poggioli, en su brillante ensayo sobre la poética vanguardista, estudia la postura antagonista de la teoría vanguardista como una desconstrucción activa, la descomposición y reestructuración de la práctica artística establecida (16) Ortega sitúa la diferenciación en el uso de la metáfora, (17) al igual que los ultraístas y creacionistas, que basaban su originalidad principalmente en el uso de este tropo

A pesar de su esfuerzo consciente por romper con el lenguaje y las imágenes tradicionales (y en particular modernistas), corre una continuidad ininterrumpida de discurso poético desde el postSimbolismo hasta la primera poesía del 27 En última instancia depende de un discurso racional e inteligible Incluso las intrincadas teorías ultraístas limitan la metáfora a los confines del lenguaje lógico Ortega nos dice que el arte "deshumanizado" tiende por la estilización a "desrealizar" las formas vivas, a delimitar claramente vida y arte Es cierto Pero lo hace a través de un código linguístico racionalmente comprensible El lenguaje de la deshumanización, accesible sólo a la élite intelectual (según Ortega), es en realidad una *intensificación* del discurso racional La dificultad, por ejemplo, de algunos de los poemas más elípticos de Guillén, o quizá mejor, de cualquiera de los textos neoBarrocos de *Cal y canto* de Alberti (el libro inmediatamente anterior a *Sobre los ángeles*) radica en su extrema racionalidad, lo que se ha llamado su "deslumbrante claridad" Lo mismo se podría decir de un poema creacionista de Gerardo Diego o Guillermo de Torre, que dependen de matáforas llevadas al extremo de la inteligibilidad En ninguno de estos casos se pone en tela de juicio la estructura lógica del lenguaje

De esta manera podemos entender la incorporación en masa de elementos del mundo moderno en la poesía de vanguardia tanto como una celebración de aquellos objetos como una afirmación de fe en el discurso que los encierra En este sentido, las locomotoras, los teléfonos, los tranvías y aeroplanos que atraviesan la poesía ultraísta no difieren substancialmente de los nombres que exalta Guillén

Lo que acabo de describir como lenguaje de la deshumanización es muy diferente de gran parte de las imágenes de *Sobre los ángeles* Como hemos visto, es precisamente la ruptura del discurso lógico lo que le da a esta poesía lo que llamaría Benjamin su carácter balístico choca de manera violenta con nuestro código linguístico Esta misma cualidad ubica a *Sobre los ángeles* netamente dentro de los parámetros del surrealismo (18)

Esta lectura de *Sobre los ángeles* como expresión de la crisis del modernismo parecería establecer como el código interpretativo privilegiado al propio lenguaje Es decir, tomamos un texto que trata aparentemente de una crisis personal y lo "re-escribimos" según un "código" maestro subyacente, el cual convierte al texto en una alegoría de la crisis del discurso poético la escritura sobre la escritura Veremos, sin embargo, que este nivel también se inscribe dentro de un marco u "horizonte" más amplio, el de la Historia Para pasar a este nivel, tenemos que volver de nuevo al texto de *Sobre los ángeles*

III. Historia Social

C.B. Morris ha trazado meticulosamente la presencia de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer en *Sobre los ángeles*. Morris encuentra la huella de las *Rimas* no sólo en los epígrafes de "tres recuerdos del cielo" y en el "huésped de las nieblas", repetido obsesivamente como título de cada una de las tres secciones de *Sobre los ángeles*, sino en un entramado de ecos y citas a lo largo del texto albertiano. (19) Nuestra conciencia de este rico subtexto, sin embargo, plantea más preguntas de las que contesta: ¿Por qué Bécquer? ¿Por qué en este momento? ¿Qué relación supone esto entre los dos poetas y los dos textos? Una lectura de "Tres recuerdos del cielo" nos ayudará a resolver estas cuestiones. Al mismo tiempo, a través de estos poemas podremos inscribir a *Sobre los ángeles* en el horizonte del discurso de clase y de la historia social.



TRES RECUERDOS DEL CIELO

Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer

PRÓLOGO

No habían cumplido años ni la rosa ni el arcangel
Todo, anterior al balido y al llanto
Cuando la luz ignoraba todavía
si el mar nacería niño o niña

Cuando el viento soñaba melenas que peinar
y claveles el fuego que encender y mejillas
y el agua unos labios parados donde beber
Todo, anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo

Entonces, yo recuerdo que, una vez, en el cielo

PRIMER RECUERDO

una azucena tronchada

G A Bécquer

PASEABA con un dejo de azucena que piensa,
casi de pajaro que sabe ha de nacer
Mirándose sin verse a una luna que le hacía espejo el sueño
y a un silencio de nieve, que le elevaba los pies
A un silencio asomada
Era anterior al arpa, a la lluvia y a las palabras

No sabía
Blanca alumna del aire,
temblaba con las estrellas, con la flor y los árboles
Su tallo, su verde talle

Con las estrellas mías
que, ignorantes de todo,
por cavar dos lagunas en sus ojos
la ahogaron en dos mares

Y recuerdo

Nada más muerta, alejarse

SEGUNDO RECUERDO

rumor de besos y batir de alas

G A Bécquer

TAMBIEN antes,
mucho antes de la revelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo
Mucho antes del cuerpo
En la época del alma
Cuando tú abriste en la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño
Cuando tú al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra
Entonces, nuestro encuentro

TERCER RECUERDO

detrás del abanico
de plumas de oro

G A Bécquer

AUN los valses del cielo no habían desposado al jazmín y la nieve,
ni los aires pensado en la posible música de tus cabellos,
ni decretado el rey que la violeta se enterrara en un libro
No
Era la era en que la golondrina viajaba
sin nuestras iniciales en el pico
En que las campanillas y las enredaderas
morían sin balcones que escalar y estrellas
La era
en que al hombro de un ave no había flor que apoyara la cabeza
Entonces, detrás de tu abanico, nuestra luna primera

Este poema, o serie de poemas (prólogo y tres "recuerdos"), ha atraído poca atención crítica Que yo sepa, sólo dos críticos han estudiado estos textos sistemáticamente Senabre y Francisco García Sarriá, en lo que considero los dos estudios más serios de *Sobre los ángeles*, se ocupan de la cuestión del surrealismo a través del examen de las imágenes de "Tres recuerdos del cielo" (20)

Me propongo estudiarlos de otra forma

"Y nadie espera ya [] / la resurrección de las voces en los ecos que se calcinan," así concluye "Los ángeles de las ruinas" (p 153) Las imágenes religiosas no son casuales, pero tampoco han de entenderse de forma literal Más bien la yuxtaposición de voces moribundas y "resurrección" indica que en última instancia el fracaso del lenguaje es su incapacidad de recuperar el cielo irremediablemente perdido que se evoca en "Paraíso perdido", el primer poema de *Sobre los ángeles*

La visión más coherente que nos ofrece Alberti de este Edén perdido se encuentra en "Tres recuerdos del cielo", el texto con se abre el tercer "huésped de las nieblas" El grupo de poemas, ofrecido como "homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer", consta de un prologo y tres "recuerdos del cielo", encabezado cada uno por un verso de una de las *Rimas* de Bécquer Los poemas siguen una estructura cronológica el prólogo describe el Cielo, cada uno de los tres recuerdos una etapa de su pérdida García Sarriá nota que Alberti ha reorganizado la secuencia cronológica de los recuerdos El "Primer recuerdo" marca un final más que un principio " Y recuerdo /Nada más muerta, alejarse" (vv 24-25), y que debería seguir al "Segundo recuerdo" — "nuestro encuentro" (v 38)— y al "Tercer recuerdo" — "nuestra luna primera" (v 49)

Los cuatro textos siguen una estructura paralela una evocación del Cielo en el pasado remoto, seguida de un recuerdo específico, introducida por "Entonces" o "Y recuerdo " Estas conjunciones adverbiales subrayan la separación del Paraíso, evocado como "antes " Así pues, Alberti nos da simultáneamente una visión del Paraíso y de su pérdida El recuerdo del Cielo, en realidad, es el recuerdo de la expulsión "Y recuerdo / Nada más muerta, alejarse " El poeta describe el paraíso como un "antes" indefinido y distante antes de la rebelión de los Angeles ("Segundo recuerdo"), antes del Deseo —"Aún los valses del cielo no habían desposado al jazmín y la nieve" ("Tercer recuerdo")— y de forma más significativa, como una época anterior a la existencia del lenguaje "A un silencio asomada / Era anterior al arpa, a la lluvia y a las palabras" ("Primer recuerdo", vv 14-15) Hemos vislumbrado este estado pre-verbal en el silencio balsámico que acompaña al "Angel bueno" en sus visitas

Adquirimos el lenguaje cuando perdemos el Paraíso (o quizá mejor, perdemos el Paraíso según adquirimos el lenguaje) El lenguaje surge de la relación dialéctica entre el yo y el tú, la intersección de sus necesidades y deseos El "Prólogo" está escrito, con la excepción del último verso, en tercera persona El "Primer recuerdo" pasa de tercera a primera persona Sólo en el "Segundo recuerdo" se dirige por fin el yo a un tú El Cielo se describe como un estado "Antes, antes que tú me preguntaras / el número y el sitio de mi cuerpo" (vv 30-31) Aquí Alberti asocia el lenguaje con el cuerpo La aparición del lenguaje significa el fin de la "época del alma" e introduce la época del cuerpo (vv 32-33) La conciencia del otro implícita en la segunda persona también implica una conciencia del cuerpo del otro y del propio "Cuando tú, al mirarme en la nada, / inventaste la primera palabra / Entonces, nuestro encuentro" (vv 36-38) (21) "Nuestro encuentro" sintetiza la tensión de la relación yo/tú Señala algo a la vez terrible y atractivo, como nuestra ambiguedad hacia el Pecado Original, que simboliza tanto nuestra Caída de la Gracia como lo que nos diferencia de los ángeles

Así pues, para Alberti el lenguaje paradójicamente nos separa del Cielo y nos da la conciencia de esa separación Tratamos de recuperar el Paraíso en el lenguaje, y nos elude constantemente El Paraíso no existe en *Sobre los ángeles* el poeta sólo puede aprehenderlo en su ausencia, describirlo por su contrario En "Tres recuerdos del cielo" el Cielo se presenta como lo que todavía no había ocurrido "No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel" (v 1), "Aún los valses del cielo no habían desposado []" (v 39) El Cielo es literalmente una *utopía* un no-lugar y un no-tiempo "Todo, anterior al cuerpo, al nombre y al-tiempo" (v 8) El paraíso pues viene a ser una metáfora de todo lo irrecuperable la fe perdida, el amor perdido, el orden social perdido

El "Prólogo" es la clave de "Tres recuerdos del cielo" Evoca una visión del Cielo, preparando la escena para los tres recuerdos La segunda estrofa tiene una importancia capital Sitúa al Paraíso en un tiempo anterior a la Creación

> Cuando el viento soñaba melenas que peinar
> y claveles el fuego que encender y mejillas
> y el agua unos labios parados donde beber (vv 2-4)

Esta sorprendente figura, otro ejemplo de la *metáfore filée* surrealista (22), presenta una imagen de la Creación y simultáneamente el retrato de una mujer Los Elementos en remolino "sueñan" con las partes de una cabeza humana que de alguna forma les harán realizarse cabellos, mejillas, labios Pero el retrato queda incompleto, inacabado Nunca logra el perfil o la configuración plena Esta imagen se hace eco de un poema de la segunda parte de *Sobre los ángeles* "El ángel ángel", que también describe a una misteriosa "ella" creada por el Aire, el Fuego y el Agua La tierra no contribuye a su construcción "La tierra, nada" De nuevo la tierra, contrastada con el Cielo, se asocia con el lenguaje y el cuerpo "Nunca escribió su sombra,/ La figura de un hombre" (p 103)

El retrato del "Prólogo" nos fascina, pues representa al mismo tiempo la composición y la descomposición, la construcción y la destrucción Capta en un solo impulso el Paraíso y el no-Paraíso Este desmembramiento, presente también en otros poemas de *Sobre los ángeles*, es el resultado de un proceso metonímico (23) De la misma manera que se nos pide que aceptemos las varias partes de la cara por un retrato completo ideal, los fragmentos del Paraíso ("no habían", "anterior", "antes", "cuando") representan una unidad inalcanzable

El mismo proceso metonímico que estructura a "Tres recuerdos del cielo " nos permite comprender estos poemas como una metonimia del texto mayor en el cual se inscriben De esta forma todo *Sobre los ángeles* viene a ser un homenaje a Bécquer La estructura de "Tres recuerdos " (que reproduce la "Entrada" y los tres "Huésped de las nieblas") y el subtexto becqueriano que atraviesa *Sobre los ángeles* confirman la propiedad de esta transformación metonímica Será precisamente el mismo proceso que nos permitirá leer *Sobre los ángeles* en el nivel de la Historia social

Alberti "re-escribe" a Bécquer literal y figurativamente en *Sobre los ángeles*, anticipando un par de años el redescubrimiento del romanticismo por su generación En *La arboleda perdida* llama a "Tres recuerdos del cielo" el primer homenaje de su generación a Bécquer (24) En 1930 declaraba que estaba escribiendo una biografía del autor de las *Rimas* (que yo sepa no llegó a terminarla) (25)

Para 1935, sin embargo, sus contemporáneos compartían plenamente su entusiasmo, celebrando el "centenario" del romanticismo (26) Al reinscribir a Bécquer en el discurso surrealista de *Sobre los ángeles*, Alberti declara su afinidad con el poeta romántico español por excelencia Sin duda se identificaba con el anhelo becqueriano de "unirse con lo ideal" (27) Pero su reinscripción de Bécquer también reconoce un parentesco entre el romanticismo y el surrealismo En último caso, la afinidad se encuentra en la *subjetividad radical* del discurso romántico y surrealista (28) Los dos toman como objeto de estudio la psique individual, percibida como única y excepcionalmente sensible El yo poético funciona a la vez como el origen y la destinación de la expresión romántica y surrealista Pero Alberti y Bécquer se sitúan en los polos opuestos de la subjetividad las *Rimas* marcan el surgimiento, *Sobre los ángeles* el ocaso

En un nivel se puede entender el romanticismo como la expresión literaria y artística de una gran revolución cultural el auge del capitalismo moderno El discurso romántico representa el apoteosis del individualismo burgués, dando primacía a la expresión de las preocupaciones más íntimas del poeta Significa el triunfo de la subjetividad

Al mismo tiempo, el romanticismo se puede comprender, según Fredric Jameson, como "un momento significativo y ambiguo en la resistencia a esta 'gran transformación' particular [la revolución cultural burguesa]" (29) Vista de esta manera, la huida romántica hacia la subjetividad adquiere otra dimensión como una respuesta a la reificación de la sociedad capitalista moderna Así también la preocupación romántica por los marginados sociales, y la imagen del poeta romántico como paria El auto-exilio es otra forma de combatir las "estructuras de alienación" del capitalismo (30)

Alberti está situado al final de esta "gran transformación" El surrealismo surge en el momento de una crisis radical de cultura en el mundo occidental Los diez años anteriores a la publicación de *Sobre los ángeles* vieron la Revolución rusa, el nacimiento del fascismo en Italia y Alemania, el Crac de Wall Street de 1929, y una depresión económica mundial, por sólo nombrar los acontecimientos más importantes Durante el mismo período en España, la crisis de la monarquía, la dictadura de Primo de Rivera, la polarización de derechas e izquierdas, e intensos disturbios laborales y estudiantiles confirmaron el colapso final de la Restauración En *Sobre los ángeles* el lenguaje mismo postula una ruptura radical El fracaso de la subjetividad genera silencios, afasia y desmembramiento, lo que a su vez refleja la fragmentación de la vida contemporánea

Hemos visto que *Sobre los ángeles* expresa la crisis del modernismo El modernismo ha de entenderse como una faceta del discurso de clase la manifestación literaria y artística de una etapa avanzada de la revolución cultural burguesa Es la expresión simultánea de las relaciones sociales burguesas y la oposición a ellas La crisis del modernismo, pues, representa en el horizonte de la historia literaria la más amplia crisis del capitalismo tardío, realizada en el horizonte de la Historia social Al ofrecer *Sobre los ángeles* como homenaje a Bécquer, Alberti apela tanto a la expresión triunfal de la subjetividad como a la calidad de protesta implícita en el discurso romántico Por analogía, *Sobre los ángeles* también representa una protesta

El período crítico que se inicia en la poética de Alberti con *Sobre los ángeles* continuará en *Sermones y moradas* (1929-30) y *El hombre deshabitado* (1931) Sólo empieza a salir de la crisis en *Elegía cívica* y *Fermín Galán* (de 1931 los dos) Se jugaba el destino del mundo occidental entero, y los artistas y escritores en los años 30 parecían intuir que la solución no se había de encontrar en un terreno estrictamente estético Para varios sobrevivientes de las primeras vanguardias —Gimenéz Caballero y Eugenio Montes en particular— la salida llevaba a la participación en la política de derechas Para Alberti, como para la mayor parte de su generación, la crisis de la sociedad contemporánea llevaba al compromiso político de izquierdas y, en muchos casos, a una poesía francamente política

IV. Conclusión

Mi lectura presupone un concepto de "causalidad expresiva" (31) es decir, que una ruptura en un nivel encontrará su expresión en otro nivel He intentado demostrar que la crisis que informa *Sobre los ángeles* no puede entenderse como puramente personal Al seguirla a través de los tres horizontes concéntricos de la poética de Alberti, la historia literaria y la Historia social, hemos visto que lo que parece ser una crisis existencial es en realidad la expresión de una coyuntura crítica de la sociedad capitalista tardía Cada sucesivo horizonte incluye y trasciende al anterior El "código maestro" que nos permite interpretar el texto en cada uno de estos niveles es la Historia Al leer *Sobre los ángeles* en este código, por ejemplo, es evidente que la "re-escritura" albertiana de Bécquer recurre al discurso romántico como resistencia a la revolución cultural burguesa

Alberti casi parece intuir la relación entre su texto y las fuerzas históricas Quisiera concluir citando el último verso de "Los ángeles feos", el penúltimo poema del libro, verso que comunica un sentido de protesta y que resume todo su proyecto poético

> Es hora de que []
> me matarais esta mala palabra que voy a pinchar sobre las tierras que se derriten (p 157)

NOTAS

1 — La expresión es de C B Morris, ed *Sobre los angeles* (Madrid Catedra, 1981), p 23 Ver también Solita Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti* (Madrid Gredos, 1968), que califica los angeles de Alberti como un "sistema de objetivización que elige Alberti para expresar sua lucha interior" (p 192)

2 — La tradicion poetica le exige al lector construir una "persona" poética para explicarse el "yo" enunciador de los poemas Ver Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca Cornell University Press, 1975), pp 165-167

3 — No se menciona una sola vez, por ejemplo, a Maruja Mallo en *La arboleda perdida* (Buenos Aires Fabril Editores, 1959)

4 — El concepto de horizontes concéntricos y gran parte del planteamiento teórico de este trabajo procede de Fredric Jameson, aunque he modificado sus esquemas, adaptándolos a los problemas presentados por *Sobre los angeles* Ver su *The Political unconscious Narrative as Socially Symbolic Act* (Ithaca Cornell University Press, 1981), pp 17-102

5 — Ricardo Senabre, *La poesía de Rafael Alberti* (Salamanca Universidad de Salamanca [Cursos Internacionales], 1977), p 49 Salinas rastrea la figura del ángel en la obra de Alberti y encuentra una continuidad más que una ruptura (pp 180-186)

6 — "Paraíso perdido", Rafael Alberti, *Sobre los angeles*, C B Morris, ed p 65 Todas las referencias remiten a esta edición y se consignaran entre paréntesis en el texto, indicando título del poema y número de pagina

7 — 37 de los 68 poemas de *Sobre los ángeles* tienen la estructura de una dialéctica yo/ tú Sólo en dos casos contesta el tu "Los ángeles crueles" (el ejemplo citado), y de forma menos claraf, "El angel tonto"

8 — Ver tambien "un traje deshabitado, hueco" ("El cuerpo deshabitado, 4", p 76), "No es un hombre, es un boquete" ("El cuerpo deshabitado, 6", p 77), "funda vacia" ("El cuerpo deshabitado, 8", p 78)

9 — Gérard Genette, *Figures II*, en Culler, p 164 Otros ejemplos de enunciados afásicos se encuentran en "El ángel de la ira" y "El ángel envidioso"

10 — C B Morris, ed , *Sobre los angeles*, nota 7, p 129

11 — En Gerardo Diego, ed , *Poesia española contemporánea* (Madrid Taurus, 1968), p 332

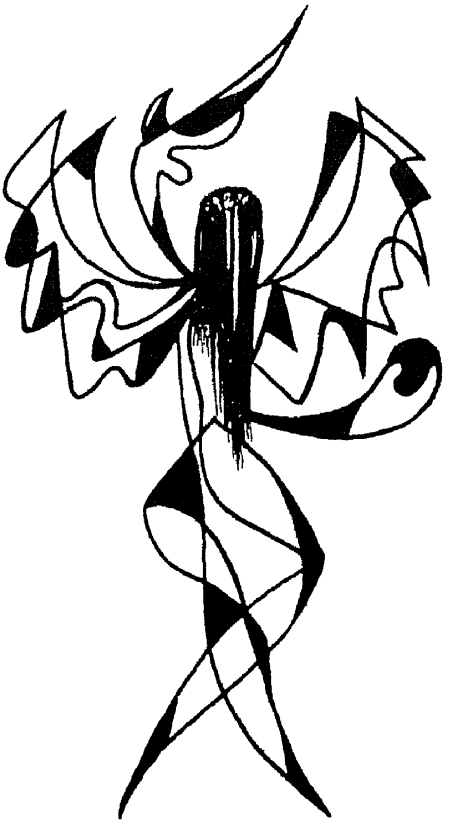
12 — Ver Michel Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", *Langue Francaise*, 3 (Sept 1969), pp 46-60 Francisco García Sarriá aplica el modelo riffaterriano, ligeramente modificado, a algunas imágenes de *Sobre los angeles* "*Sobre los angeles* de Rafael Alberti y el surrealismo", *Papeles de Son Armadans*, 271-272-273 (1978), pp 23-40

13 — Otras imágenes de *Sobre los ángeles* también sugieren la muerte de la poesía la lluvia de alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas/ restos de ángeles" que caen sobre el "Alma en pena" (p 116), o el "cadaver de un ruiseñor" ("Los ángeles de las ruinas", pág 152) son sinécdoques de la desintegración del discurso poético

14 — Salinas, pp 258-260

15 — Ver Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias de la vanguardia al compromiso*

(Barcelona Labor, 1980), pp 170-189 para una discusion del surrealismo Especificamente sobre el surrealismo en *Sobre los ángeles*, ver Senabre, pp 50-61 y Garcia Sarria
16 — Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (New York Harper & Row, 1971)
17 — José Ortega y Gasset, *La deshumanizacion del arte* (Madrid Revista de Occidente, 1967) Ver especialmente "el 'tabú' y la metafora", pp 46-48
18 — Ver Riffaterre y Garcia Sarria
19 — Ed *Sobre* , notas
20 — Senabre y Sarriá
21 — Salinas lo ve como el "nacimiento de la poesia", pp 247-248
22 — Sarriá, pp 34-40
23 — "El angel angel", "Los angeles mohosos" y "5" No es casual que la metonimia sea el tropo que se asocia especificamente con la afasia Ver Roman Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance", en *Selecte Writings II* (The Hague Mouton, 1971), pp 239-259
24 — *La arboleda perdida*
25 — José Luis Salado, "Rafael Alberti, de niño queria ser pintor []", *Cervantes* 3-4 (1931), en *Prosas encontradas (1924-1942)* ed Robert Marrast, p 175
26 — Ver Enrique Díez-Canedo, "Centenario del romanticismo en España", en Guillermo de Torre, et alt , eds , *Almanaque literario, 1935* (Madrid Plutarco, 1935), pp 29-34
27 — Edmund L King, *Gustavo Adolfo Bécquer From Painter to Poet* (México Porrúa, 1953), p 153
28 — Esta afinidad no se les escapó a los críticos del día Para una discusión del surrealismo y neo-romanticismo, ver Geist, *La poetica* , pp 193-197
29 — Jameson, p 96
30 — Jameson, p 100
31 — Jameson, p 96



Dibujos de RAFAEL ALBERTI

ENTRE EL PAPEL Y LA PANTALLA
VIAJE A LA LUNA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

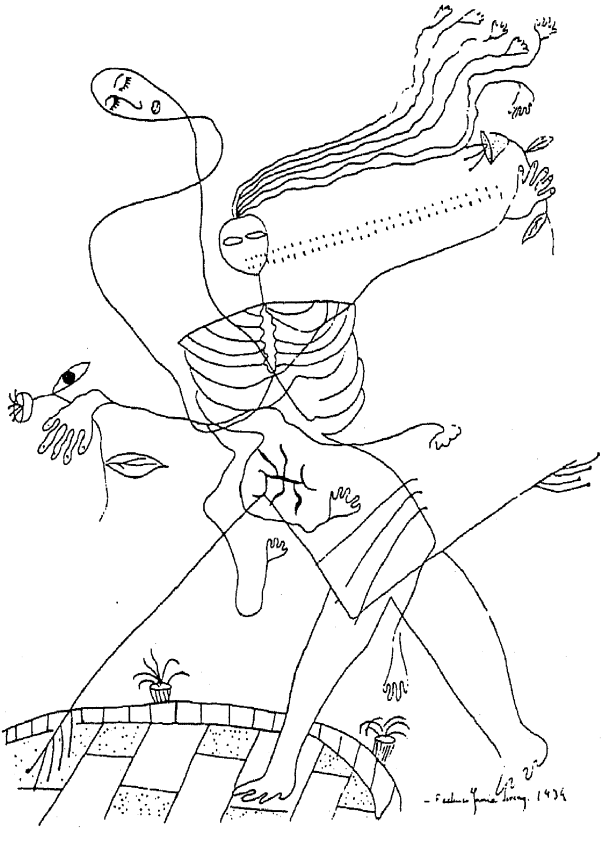
Por Antonio Monegal



Dibujo de F GARCIA LORCA

Un guión de cine no es una película, ni tampoco es un texto escrito para ser leído Parece una perogrullada decirlo, pero es indispensable partir de este reconocimiento cuando se estudia un texto como *Viaje a la luna*, el guión que Federico García Lorca escribió en Nueva York durante una breve visita al cineasta Emilio Amero (1) Un guión no pasa de ser un elemento más en el complejo proceso de realización de una película y su lectura no nos da más que una remota idea de lo que podría ser el resultado sobre la pantalla Hay consideraciones de ritmo, de composición, infinitas variantes posibles al trasladar la palabra escrita a la imagen en movimiento, que el guión no puede reproducir con fidelidad No se trata de un proceso de traducción, sino de una nueva elección de operaciones significantes en otro orden de lenguaje

La publicación de guiones es útil como complemento, y muy particularmente como ilustración de las diferencias entre ambos medios —si es que podemos llamar al guión un medio, ya que en realidad no pasa de ser un intermedio El guión de Nabokov para *Lolita* o el de Robbe-Grillet para *L'Année dernière à Marienbad*, por citar sólo un par, son sobre todo ejemplos de la independencia operativa del director Por mucho que el guionista defienda las virtudes de su versión, lo cual acostumbra a pasar cuando se trata de un *autor* por derecho propio, habituado a tener la última palabra sobre su obra, la película habla siempre por sí misma Al igual que de un poema podemos decir que el poema mismo es la única plasmación estrictamente fiel de lo que expresa, por lo inseparable de su forma y su contenido, la película es también el texto último al que hay que remitirse para hablar de ella



Dibujo de F.GARCÍA LORCA.

En el caso de *Viaje a la luna* la película no existe. El guión no fue rodado (2) y por lo tanto no pertenece siquiera a la historia del cine. Ello subraya aún más el carácter híbrido del texto, anclado en tierra de nadie, a mitad de camino entre el cine y la literatura. Pero a raíz de esto el valor del texto no se agota en lo que de arqueológico pudiera tener para una revisión de la obra del poeta, sino que quizás su riqueza resida en su indefinición, en haberse quedado en lo que es: simplemente un esbozo de guión (3), un texto abierto a la vez a lo literario y a lo cinematográfico. Cualquier lectura crítica de *Viaje a la luna* que se limitara a una sola de las dos vertientes resultaría necesariamente incompleta, puesto que, como dice Pere Gimferrer, refiriéndose al guión en general:

> Las condiciones de su existencia, si se examinan detenidamente de cerca, iluminan, aunque sólo sea de refilón, el parentesco profundo entre cine y poema, que a su vez remite a una unidad mayor: la unidad esencial de cualquier proceso de comunicación artística. (4)

El presente análisis apunta en esta doble dirección, aspirando a no descuidar ni los elementos literarios ni los cinematográficos que confluyen en *Viaje a la luna* Desde un punto de vista literario el texto se inserta claramente en el ciclo poético que gira alrededor de *Poeta en Nueva York* (5) y que abarca también *Así que pasen cinco años* y *El público* En lo cinematográfico, aparte de la mención obligada de Le voyage dans la lune (1902) de Méliès (6), en razón del título, y de las posibles influencias de las películas que viera en el Cineclub (7), la referencia auténticamente necesaria es *Un Chien andalou*, donde confluyen las aportaciones estéticas de Buñuel y Dalí (8)

La atención a ambas perspectivas, la literaria y la cinematográfica, no se agota en cada una de ellas por separado, sino que exige atender también a la tensión de ese hilo conductor que une ambos extremos, ambas modalidades expresivas *Viaje a la luna* no es por un lado literatura y por otro cine, ya hemos dicho que no es ninguna de las dos cosas, pero al mismo tiempo ambas confluyen en el texto de tal manera que nos lleva a plantearnos ese parentesco entre cine y poesía que sólo de pasada menciona Gimferrer El cine ha sido, y es, una forma de comunicación mayoritariamente *prosaica*, decantada hacia la narración La capacidad del medio para generar una diégesis basada en una poderosa ilusión de la realidad (9) hizo que casi desde sus orígenes se explotara la idoneidad del cine para contar historias Esta vía no es exclusiva, pero sí refleja una tendencia generalizada que no es gratuita, ni puro fruto del azar o de las exigencias comerciales, sino que apunta de forma sintomática a las condiciones en que se da el fenómeno cinematográfico Como señala Marie Laffranque (10), en cine no hay un *yo* que comunique La instancia narrativa está enmascarada, a cambio de una aparente transparencia del mensaje (11) En el mejor de los casos, un personaje narrador simula la instancia narrativa, pero la voz del autor está necesariamente ausente, al otro lado de la cámara Ello implica una distancia inicial respecto a la poesía Esta distancia no es absoluta, como tampoco el yo es indispensable en poesía, pero es indicativa de la tensión de la que hablábamos, de la difícil osmosis entre cine y literatura

En contra de la asimilación del cine a la prosa, y muy en concordancia con las experiencias vanguardistas de la época, en *Viaje a la luna* Lorca opta por un cine no narrativo, por un lenguaje que es esencialmente poético Él, que es un gran autor dramático, renuncia a dramatizar las situaciones y los personajes Renuncia a construir una diégesis mínimamente verosímil y se apoya exclusivamente en el valor de las imágenes, explorando al máximo las posibilidades del cine mudo Ante la carencia de una banda sonora (12), son las imágenes las que hablan por sí mismas, aisladas o en contraposición unas con otras Pero a pesar de esta primacía de la imagen hay que tener en cuenta que en *Viaje a la luna* no estamos ante un sistema de libre asociación, ni una concepción de los objetos como superficie que se agota en sí misma, sin remitir a nada más (13) Las imágenes de *Viaje a la luna* están *cargadas* Cada una de ellas es el núcleo de una condensación designificado que, puesta en relación con las demás, constituye una pieza en un complejo entramado de metáforas

En este texto Lorca descarta la dramatización en favor de la metaforización, y también en ello se aparta de la tendencia generalizada en el cine La sintaxis cinematográfica funciona primordialmente por operaciones metonímicas de desplazamiento dentro de las coordenadas espacio-temporales que mantienen la diégesis Tanto es así que algunos teóricos, como Jean Mitry (14), han

llegado a negar la existencia de la metáfora cinematográfica Además de descalificar la utilización de metáforas extradiegéticas porque socavan la verosimilitud, la ilusión de realidad del fenómeno cinematográfico, esta teoría sostiene que en cine la metáfora no sustituye por completo a su referente sino que ambos aparecen de forma contigua o sucesiva Esta interpretación restrictiva no puede dar cuenta apropiadamente de las metáforas que sí existen en el cine de directores como Eisenstein, Chaplin, Hitchcock o Buñuel, pero indica ciertas limitaciones en el funcionamiento de la metáfora cinematográfica (15) y la necesidad de una distinción respecto a la metáfora verbal

La palabra contiene una dosis de ambiguedad de la que en principio carece la imagen La relación entre el signo y el objeto son de orden distinto en el lenguaje verbal y en el cinematográfico En la palabra el signo esconde al objeto, en la imagen el objeto se nos revela como tal y es una operación secundaria la que lo convierte en signo (16) El salto de lo universal a lo particular que requiere el *nombrar* un objeto es el opuesto al que ha de realizar el espectador al ver ese objeto y extraer de la imagen una metáfora La imagen no pasará de ser una representación fiel de lo particular hasta que algún recurso de la sintaxis cinematográfica, ya sea en la composición del plano o en el montaje, la cargue de significado, desvelando su valor metafórico secundario Hay metáforas que carecen de una función narrativa dentro de la diégesis, pero aun así *muestran* en primer lugar lo particular, porque en la imagen el objeto *está* de una manera distinta que en la palabra (17)

Es indispensable tener estos condicionamientos en cuenta al tratar de *Viaje a la luna*, para entender la diferencia que habría entre leer el guión y ver la película, de haberse realizado Lo que nos encontramos en *Viaje a la luna* es precisamente la extrapolación de lo particular de la imagen hasta lo universal de la metáfora A pesar de estar compuesto exclusivamente de una sucesión de imágenes —aparentemente inconexas en muchos momentos—, lo particular no tiene cabida en el texto, porque lo que se nos presenta no es un caso, sino casi un arquetipo Se trata, como veremos, de una representación metafórica del deseo y de su frustración

Las metáforas de *Viaje a la luna* son todas extradiegéticas, porque no hay una diégesis a la que remitirse En este sentido es posible decir que no son extradiegéticas, sino que constituyen toda la diégesis del texto Siguiendo la clasificación de Christian Metz (18), son metáforas en paradigma no acompañan a su referente sino que sustituyen a un referente ausente Tan ausente está el referente que se podría decir que las metáforas remiten las unas a las otras, hasta constituirse en variantes de una sola metáfora central (19) Ello es lo que da al texto su apariencia de hermetismo, porque, a diferencia de otras películas, *Viaje a la luna* no contiene su propia clave Su significado no se hace patente en la imagen, no se agota en el lenguaje cinematográfico, porque está dado en una clave distinta, la del lenguaje poético Así la lectura del guión pasa por la lectura de otros textos del mismo ciclo lorquiano

Por ser el guión de un poeta, en *Viaje a la luna* la palabra está detrás de cada imagen Y la primera palabra clave está dada en el título *luna* La luna es el objetivo del viaje y a la vez el vehículo, pues es la luna el vehículo central de la metáfora, el eje alrededor del cual giran, como en una órbita insistente, las demás variantes En el proceso de metaforización multiplicada (20) que recorre

el guión, el común denominador está en la imagen redonda, pálida y luminosa de la luna, que subyace a todas las demás Se trata de una luna transgredida una luna cortada que se abre a otras imágenes

[19] (21) La luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y que se disuelve sobre

Esta luna cortada remite a los doce planos iniciales que constituyen el prólogo a *Un Chien andalou* (22) En el montaje alternado de la navaja cortando el ojo y la nube alargada "cortando" la luna, una imagen remite a la otra de tal manera que es difícil precisar cuál de ellas cumple la función de metáfora de la otra (23) Se trata, más que de una simple metáfora, de una poderosa reflexión sobre el proceso de metaforización, que se apoya precisamente en la transgresión de la retórica habitual del discurso, ya sea éste literario o cinematográfico Su sentido polivalente ha sido interpretado de distintas maneras como una representación del fenómeno cinematográfico, condensado en las operaciones de *visionar* y *cortar (24), como símbolo de la otra visión, distinta de la del discurso racional, a la que nos abre* el surrealismo (25), y como una conjunción plástica de elementos femeninos y masculinos, de formas redondas (luna, ojo) atravesadas por formas alargadas (nube, navaja)

Esta última interpretación es la que quizás encuentra más sustento en el contexto de la obra lorquiana y en el tema eminentemente erótico de *Viaje a la luna* En este guión la paridad no es la de la luna y la nube, ni la del ojo y la navaja, sino la de la luna y un quinto miembro de la ecuación, el *pez* Ya en "Reyerta", del *Romancero Gitano*, el pez equivalía a la navaja "las navajas de Albacete, / bellas de sangre contraria, / relucen como los peces " Y en *Bodas de sangre* "pez sin escamas ni río" (26)

La combinación entre formas más o menos redondas, "lunares", y formas alargadas, a las que podemos asociar connotaciones fálicas, se despliega a lo largo del texto en sucesivas variantes de una misma metáfora En [14] encontramos "un gran plano de un ojo sobre una doble exposición de peces" Sin ánimo de querer llevar esta lectura demasiado lejos, propongo que [17] sugiere el mismo tipo de imagen, cuando cada huella de pie, que ha sido antes un letrero de "¡Socorro!", se disuelve "en un gusano de seda sobre una hoja de fondo blanco" De los gusanos surgirá a su vez, en [18], "una gran cabeza muerta, y de la cabeza un cielo con luna" En [19] "la luna se corta y aparece un dibujo de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos", cerrando de esta manera el ciclo de las referencias redondas, en el que han aparecido las principales variantes de esta forma, en muy pocos planos Esta serie nos permite interpretar, a posteriori, la aparición inicial, en [4], de una "cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de agua", como un elemento del mismo conjunto

El que la cabeza sea de alambre y nos permita ver el fondo de agua que hay tras ella como si fuera el contendio de la cabeza, confirma, dado el simbolismo común del agua, la carga erótica del texto Y el que la imagen inmediatamente siguiente, [5], muestre "letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo", apunta a que este contenido erótico —el fondo de agua tras la cabeza de alambre que ha sido cabeza *asustada*— se da como un enfrentamiento conflictivo con la sexualidad femenina

En el apartado [25] se muestran de forma casi explícita las connotaciones fálicas de la figura del pez, cuando éste aparece superpuesto a un gran plano del traje de baño de un muchacho En [27] se elabora sobre esta figura, al pasar de serpientes a cangrejos (27) y de estos a peces En el mismo apartado (28) un pez vivo es apretado por una mano hasta morir y en su boca se ven saltar, en agonía, dos peces, que por un efecto de caleidoscopio pasan a ser cien El miedo que se asocia a la sexualidad femenina va acompañado, pues, de la estrangulación, o represión, de la sexualidad masculina

Ambos aspectos del tema han sido presentados antes de la aparición, en el apartado [28], del letrero *Viaje a la luna,* por lo que podemos inferir, como dice Marie Laffranque (29), que el viaje propiamente dicho empieza a partir de ahí, y conceder a las imágenes anteriores un valor de prólogo, en la línea del de *Un Chien andalou*

Desde ese momento proliferan las figuras de connotaciones fálicas en mayor abundancia que sus opuestos Las representaciones de lo femenino adquieren otras formas que estudiaremos más adelante Los "trenes rápidos" que aparecen en triple exposición en [47] son una variante clásica, en la historia del cine posterior, de la metáfora de signo fálico La rana estrujada en [51] es una figura ambigua, pero puede remitirnos al pez apretado de [27] Los "grifos (30) que echan agua de manera violenta" en [65] parecen representar una eyaculación, una descarga final, a la que sucede, en [66], la muerte de un personaje central, "el hombre de las venas", acompañado de arenques, que no son otra cosa que *peces muertos*

Aparecen varias cabezas a lo largo del *viaje*, en [32] y [40] de mujeres, y en [51], [52] y [54] sin precisión de sexo La de [51] "mira estúpidamente" y se convierte en la rana —lo cual apoya la ambiguedad de esta última figura, en su relación con la serie lunar La de [32], que es un dibujo, y la de [54] vomitan La de [40] está boca abajo, pero echaba sangre por la nariz en el apartado anterior La de [52] está vendada Todo ello nos permite suponer, a pesar de la complejidad evidente en la que oscila la figura, que, por encima de la posible referencia a la metáfora lunar, basada en su forma, la imagen de la cabeza cumple también otra función, como figura de la conciencia Se la puede clasificar en dos grupos la reacción de repulsión violenta —[32], [40], [54]— y la incapacidad para percibir, la cabeza ciega, que no puede mirar —[40], [52]— o que lo hace "estúpidamente"— [51] Ambos grupos están contenidos en el dibujo de [19] de la "cabeza que vomita y abre y cierra los ojos"

La luna es la gran ausente, con una sola excepción, de lo que hemos considerado estrictamente el *viaje*, ya que se trata del objetivo final y como tal hemos de esperar hasta el último apartado, el [71], su aparición fugaz, "con prisa" La excepción está en [44], un apartado que, poco después de la mitad del texto, funciona como una especie de síntesis, como un repaso para que el espectador no pierda de vista los elementos en juego

> [44] Ya en la calle nocturna hay tres tipos con gabanes que dan muestras de frío Llevan los cuellos subidos Uno mira la luna hacia arriba levantando la cabeza y aparece la luna en la pantalla, otro mira la luna y aparece una cabeza de pájaro en gran plano a la cual se estruja el cuello hasta que muera ante el objetivo, el tercero mira la luna y aparece en la pantalla una luna dibujada sobre fondo blanco que se disuelve sobre un sexo y el sexo en la boca que grita

Los tres tipos sugieren una relación con los tres Hombres de *El público* y, sobre todo, con los personajes de "Fábula y rueda de los tres amigos" (31) Las diferentes visiones que cada uno obtiene de la luna corresponden a otras tantas vertientes de la metáfora que opera en el texto la luna por sí misma, eje central de la metáfora, la luna asociada a la cabeza de pájaro que muere con el cuello estrujado, variante del pez y de la rana que sufren parecida suerte y que podemos interpretar como represión de la sexualidad masculina (32), y la luna "dibujada" que pasa a ser un sexo y una boca que grita A pesar de la imprecisión del texto podemos asumir que se trata de un sexo femenino (33), como el aparecido en [5] con el letrero *Socorro Socorro Socorro* superpuesto, en cuyo caso representaría el espanto asociado a la sexualidad femenina, en coherencia con el resto del texto

La anotación que hace Lorca, innecesaria en un guión de cine, de que la primera luna aparece "en la pantalla", aunque posiblemente sea casual, abre a una interesante lectura sobre el fenómeno cinematográfico, según la cual la luna es a la vez metáfora de la película misma y una segunda pantalla sobre la que la película se desarrolla una pantalla redonda sobre otra cuadrada Lo que no es casual es que la tercera luna esté dibujada sobre fondo blanco, fondo que vuelve a representar la pantalla y dibujo que subraya el *artificio* indisociable del fenómeno cinematográfico y del proceso de metaforización puesto en juego en el texto En ningún caso la luna es simplemente la luna, porque lo que vemos nunca es la luna real, sino una imagen, un signo

Aunque el par pez / luna nunca aparece directamente superpuesto en el guión, podemos concluir fundadamente que destaca sobre los demás y que está conectado a través de sus respectivas variantes y de los otros textos que convergen en *Viaje a la luna* (34) Las connotaciones femeninas que hemos asignado a la figura de la luna se confirman a partir de una clave que aporta *El público* El único otro letrero en el guión, aparte del título mismo en [28] y *Socorro* en [5], [15] y [16], aparece repetido dos veces, con variaciones ortográficas [32] *Elena Helena, elhena elHeNa*, [64] *Elena elena elena elena* Elena es en *El público* el arquetipo de la mujer, y la variación, no ya ortográfica sino fonológica, ausente de *Viaje a la luna*, es la que se nos da en el Cuadro Quinto del texto teatral "Estudiante 3 Se llama Elena / Estudiante 1 [Aparte] Selene " (35) La mención en este contexto de otro nombre de la luna nos permite su identificación con el arquetipo femenino, la Elena del guión, gracias a que hemos encontrado en otro lugar la pieza que faltaba en el rompecabezas

Si aceptamos que *El público* funciona como el intertexto clave para la interpretación de *Viaje a la luna*, podemos avanzar un paso más en la articulación de la metáfora multiforme y polivalente que gira alrededor del par pez / luna En *El público* aparece la síntesis de dicho par en la figura del pez luna (36) Convertirse en *pez luna* es la alternativa que desata el conflicto en el diálogo que tiene lugar en el Cuadro Segundo entre la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos, cuyo trasfondo es la posibilidad de la relación homosexual Cuando la Figura de Cascabeles propone esta alternativa, la respuesta de la Figura de Pámpanos es convertirse en *cuchillo*, lo cual supone una agresión fálica, una reafirmación de los valores masculinos (37) A la luz de esta escena y de la interpretación de ambos elementos del par por separado, podemos asumir que el pez luna representa al homosexual, por lo que tiene de asimilación simultánea

de las cargas respectivas de ambas metáforas Se trata de un rizar el rizo en el mecanismo de condensación de la metáfora, de aumentar el grado de distanciamiento poético respecto al referente Y lleva a la vez a desgranar las metáforas de menor grado que se combinan en la del pez luna y a confirmar nuestra hipótesis sobre el significado de esas metáforas tal como se dan, aisladamente, en *Viaje a la luna*

Hasta aquí me he ocupado solamente de una de las series metafóricas de *Viaje a la luna*, no sólo por su papel preponderante y su relación directa con el título, sino porque creo que sin desvelar ésta, las demás resultan aún más herméticas Pero limitarse a esta serie daría una visión parcial y engañosa del conjunto del guión, como si careciera por completo de dinamismo Tampoco aporta lo suficiente para cuanto menos intuir un mínimo de desarrollo argumental, con todas las reservas con que este concepto debe aplicarse al guión que nos ocupa No es mi intención descifrar uno por uno los apartados, lo cual sin duda empobrecería el texto, sino tan solo ensamblar algunos datos que apoyen una posible lectura global

A partir de la interpretación que he adelantado, como una representación metafórica del deseo y su frustración, podemos volver atrás, a la primera imagen que describe el guión

> [1] Cama blanca sobre una pared gris Sobre los paños surge un baile de números 13 y 22 Desde dos empiezan a surgir hasta que cubren la cama como hormigas diminutas

Esta primera imagen es una abstracción, muy condensada, de lo que va a seguir La cama adelanta el escenario, un contexto de connotaciones eminentemente eróticas Los números son la representación simbólica de una aspiración a la pareja y de su imposibilidad, tal como podemos colegir de otros textos de Lorca (38) En el Cuadro Segundo de *El público* se nos dice "Centurión [Escupiendo] Uno es uno y nada más que uno / Emperador Y no hay dos " Este uno
que el Emperador busca está fuera de su alcance precisamente por ser uno "Lo tiene porque nunca lo podrá tener " (39) Porque el uno es el número de la soledad y el aislamiento El dos en cambio es el emblema de la aspiración imposible a ser un par donde sólo hay dos unos aislados En "Pequeño poema infinito" (40) leemos

> Pero el dos no ha sido nunca un número
> porque es una angustia y su sombra,
> porque es la guitarra donde el amor se desespera,
> porque es la demostración del otro infinito que no es suyo

El dos es, pues, una ficción, una ilusión que "adormece a las mujeres" La multiplicación de los dos pares de números sobre la cama transmite esa angustia de la imposibilidad de unión A la vez proporciona a la vista del espectador un plano contrastado de negro sobre blanco que, a falta de colores en el cine de la época, va a resultar un contraste emblemático, cargado también de connotaciones sexuales, a lo largo del guión

Cuando en [2] "una mano invisible arranca los paños", es como si descorriera un telón Y lo primero que aparece es el blanco y el negro, en forma de rombos, en unos calcetines que corren Encontramos el mismo motivo recurrente en [22] en "un plano blanco sobre el cual se arrojan gotas de tinta" (41)

y en [24] en el "traje de baño de grandes manchas blancas y negras" sobre el cual, como ya mencionamos, en el apartado siguiente se superpone un pez La utilización repetida de esta combinación acromática sugiere una concepción muy lúcida por parte de Lorca sobre la manera de explotar las posibilidades de medio (42), limitado a los contrastes extremos y a los matices tonales El blanco y el negro juntos señalan un momento de indiferenciación sexual, de alguna manera equivale a la metáfora del pez luna, según se puede desprender de la utilización posterior de ambos por separado El muchacho del traje de baño es abordado por un hombre con una bata *blanca*

> [26] El hombre de la bata le ofrece un traje de arlequín pero el muchacho rehúsa Entonces el hombre de la bata lo coge por el cuello, el otro grita pero el hombre de la bata le tapa la boca con el traje de arlequín

Las mujeres aparecen mayoritariamente vestidas de negro o enlutadas cuando no están desnudas o casi desnudas (43) La asociación del negro a lo femenino y el blanco a lo masculino se confirma cuando hacia el final del guión el desenlace es presidido, en [68], por "un muchacho con bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro" (44) Los "periódicos abandonados" de [66] y los "teclados del piano" de [48] pueden leerse como sutiles yuxtaposiciones de este mismo motivo recurrente

Aunque los personajes nunca son plenamente identificados, es posible rastrear en el guión una sucesión de avatares de alguien que podemos asumir que es el muchacho del traje de baño El único hilo conductor, mínimamente narrativo, viene dado por la reaparición de este personaje bajo dos aspectos distintos y contrapuestos el del arlequín y el de un desnudo que se describe en [41]

> Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos con los músculos y las venas y los tendones Luego sobre el desnudo lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín

Esta descripción nos permite hacer coincidir en principio ambas apariencias en un mismo personaje, a pesar de que en [49] y [50] las encontraremos simultáneamente en un mismo escenario, como personajes distintos, cada uno de ellos representativo de una actitud El arlequín es la máscara, el disfraz, con todo lo que tiene de mentira, de hipocresía, y a la vez de ironía reveladora Porque oculta una realidad subyacente —o quizás otra apariencia—, pero anuncia explícitamente su engaño Es un disfraz que no esconde su carácter de tal (45) El desnudo de las venas es la manifestación de lo más íntimo, de la carnalidad desgarrada, que se despoja hasta del último disfraz de la piel, con lo que esta renuncia al disfraz conlleva de doloroso, de sacrificio En [46] el hombre de las venas aparece en la calle "y queda en cruz" (46)

La presencia simultánea de ambas figuras tiene lugar en un bar donde "varios muchachos vestidos de smoking" intentan beber sin conseguirlo En medio de ese ambiente de angustiosa impotencia, que describe el *deseo*, el arlequín baila "en ralentí" con "una muchacha casi desnuda" y el hombre de las venas aparece "gesticulante y haciendo señas desesperadas y movimientos que expresan vida y ritmo acelerado" Al estar descrita la escena en dos apartados, [49] y [50], y cada una de las figuras nombrada en uno de ellos, sin mención de la otra, aunque compartan el mismo escenario, podría decirse que se produce una sustitución y que la presencia de uno presupone la ausencia del otro Pero como no está explícitamente señalado así en el guión, hay que tener en cuenta



Sentado a la mesa, HERNANDO VIÑES, 1938

la posibilidad de que coexistan en el mismo plano, y que tal desdoblamiento pasajero del personaje no es necesariamente incompatible Subraya precisamente la contraposición entre ambos, las dos reacciones que caben ante la impotencia del deseo una reacción calculadamente artificial, resaltada por el ralentí del baile, y otra de desesperación

A partir de [56] se inicia una serie de planos en los que participan la muchacha y el arlequín y que ofrece ciertos rasgos de continuidad

[56] El muchacho arlequín y la mujer desnuda suben en el ascensor

[57] Se abrazan Plano de un beso sensual

[58] El muchacho muerde a la muchacha en el cuello y tira violentamente de sus cabellos

[59] Aparece una guitarra y una mano rápidamente corta las cuerdas con unas tijeras (47)

[60] La muchacha se defiende del muchacho y éste, con gran furia, le da otro beso profundo y pone los dedos pulgares sobre los ojos, como para hundirlos en ellos

El arlequín se revela como una figura violenta Su violencia encubre la frustración que subyace a la ficción del disfraz y apunta a una dimensión perversa, desviada, en su aproximación a la relación heterosexual Una vez planteado el enfrentamiento violento y la barrera que enmascara el disfraz, el personaje masculino adopta su otra faceta

[61] Grita la muchacha y el muchacho, de espaldas, se quita la americana y una peluca y aparece el hombre de las venas

[62] Entonces ella se disuelve en un busto de yeso blanco y el hombre de las venas la besa apasionadamente

[63] Se ve el busto de yeso con huellas de labios y huellas de manos

La revelación de la pasión escondida no conduce a una consumación positiva de la relación con la mujer, sino al desplazamiento subsiguiente de la figura de ésta hacia una forma más abstracta El hombre de las venas no consigue acceder a la mujer de carne y hueso, sino a una representación idealizada (48), a través del busto de yeso,que, además, es blanco, lo cual, según nuestra lectura, puede señalar otras connotaciones El desplazamiento desde la mujer a su arquetipo se confirma en [64] con la reaparición del letrero *Elena* Es sobre este arquetipo, y no en una relación interpersonal, que se produce la violenta descarga de los "grifos que echan agua" en [65], como metáfora del clímax sexual

La consumación del deseo erótico va acompañada de la muerte del personaje de las venas en [66] En [67] "aparece una cama y unas manos que cubren un muerto" La repetición de la imagen de la cama, que abría el guión, cierra el ciclo e indica la culminación delviaje Que el clímax sexual desemboque en la muerte y que por lo tanto sólo en ésta se cumpla la satisfacción del deseo es un tema reiterado en la literatura en general y en la obra de Lorca en particular (49) Limitándonos a la lectura de *Viaje a la luna*, se introduce por fin en este punto el otro sentido, que ha estado presente solapadamente a lo largo del texto, que la luna contiene en la simbología lorquiana, como metáfora de la muerte (50) El objetivo final del viaje se desdobla así en erotismo y muerte, en dos vertientes de un único deseo, revelando la *cara oculta* de la luna

Pero el final de *Viaje a la luna* no se agota en esta obvia lectura, ni acaba exactamente ahí el guión, sino que sus últimas imágenes están cargadas de ironía

[68] Viene un muchacho con una bata blanca y guantes de goma y una muchacha vestida de negro Pintan un bigote con tinta a una cabeza terrible de muerto Y se besan con grandes risas

[69] De ellos surge un cementerio y se les ve besarse sobre una tumba

[70] Plano de un beso cursi de cine con otros personajes

Estos dos personajes no están aquejados de la ambiguedad sexual del que acaba de morir El blanco y el negro de sus indumentarias establecen una distinción tajante, una polaridad carente de conflicto y de matices, quizás superficial en tanto que el vestido se puede considerar una forma de disfraz La bata y los guantes parecen insinuar una posición aséptica, que protege del conflicto y sustituye el tono de angustia por una actitud distanciada Este distanciamiento se refleja mejor en la conducta burlona y desenfadada de los personajes, al pintarle bigotes a un muerto (51) y al reírse La superposición de su beso y el cementerio subraya el sentido último del viaje, a la vez que da un aire irónico Acentúa lo paródico el que sean "otros personajes" los que se dan "un beso cursi de cine" Esta acotación probablemente debería realizarse insertando un plano extraído de alguna película convencional A través de este plano la ironía alcanza plenamente al espectador, como en un guiño de complicidad, puesto que es el texto mismo, y no ya los personajes, el que se distancia de su propio mensaje trágico Con esta inserción de otro discurso contrapuesto abre a una nueva lectura del guión como crítica de la concepción de las relaciones sexuales imperante en el cine romántico al uso

[71] Y al final con prisa la luna y árboles con viento

La conclusión se ofrece como de pasada, sin insistir en la densidad trágica del discurso ni contradecir la ironía de esa especie de epílogo, pero resumiendo todo el peso que recae en la metáfora de la luna, eje poético del texto (52)

La cualidad de movimiento que contiene el apartado final nos permite enlazar con una serie de consideraciones formales sobre la estructura del guión Según palabras de Amero (53), fue el interés por las posibilidades del movimiento cinematográfico lo que inspiró a Lorca a escribir el guión Y sin duda el dinamismo es una de las características más patentes y primordiales de *Viaje a la luna* Están presentes en abundancia los tres tipos de movimiento que tienen cabida en cine Hay gran cantidad de movimiento *dentro del cuadro*, en forma de acciones o desplazamientos de la imagen Más escaso es el movimiento *del cuadro*, es decir, lo que en el rodaje serían movimientos de cámara, que en *Viaje a la luna* se limitan a cinco travellings, uno hacia adelante, en [6], y otro hacia atrás, en [13], por un mismo "pasillo largo", otro en que la cámara baja y sube escaleras en doble exposición, en [34], otro, en [35], en que lo hace en triple exposición (54), y otro, en [41], en que sube las escaleras para enfocar al hombre de las venas No hay instrucciones para ni una sola panorámica

La tercera clase de movimiento es el que es generado por la naturaleza *sucesiva* del lenguaje cinematográfico Una película es una sucesión unidireccional de planos, y es en esta dimensión, específica y exclusivamente cinematográfica, del movimiento, donde se manifiesta el cine como "imagen indirecta del tiempo" (55), a través, fundamentalmente, del montaje En *Viaje a la luna* Lorca experimenta sobre todo con esta dimensión del movimiento No sólo consiste el

guión en una rápida sucesión de planos, a un ritmo exacerbado, sino que utiliza una gran variedad en las formas de paso, para el cambio de un plano a otro, manejando para ello tanto el corte en seco como el fundido encadenado Se permite incluso simultanear dos y hasta tres planos sobre la pantalla, con la doble y la triple exposición Su terminología no siempre es precisa, ni está detallada en todas las ocasiones, por lo que es difícil llevar a cabo un recuento exacto de esos recursos técnicos Pero lo que sí está claro es la intención con que están puestos en juego, que está relacionada con la lectura poética del guión

El valor expresivo del montaje de imágenes contrapuestas, lo que se ha llamado montaje ideológico, fue ya teorizado por Eisenstein y Pudovkin Al considerar la película como discurso más que como historia, se renuncia a la continuidad narrativa en favor de un contraste, un choque de imágenes, del que emana el mensaje *Viaje a la luna* no es una historia, sino un discurso poético, y Lorca juega tanto con el contraste como con la similitud, siempre en función de la provocación de metáforas Aprovecha todas las posibilidades de proyección del discurso que le ofrece el montaje Encuentra en particular en la doble exposición y en el fundido dos mecanismos idóneos para expresar la condensación que se da en la metáfora, y para enlazar las metáforas entre sí, haciendo que broten las unas de las otras en un fértil encadenamiento de variantes

Tras estudiar este guión, no se le puede reprochar a Lorca ignorancia de los recursos del cine, puesto que lo que demuestra es una plena conciencia del lenguaje que está utilizando Probablemente fuera más consciente de las posibilidades a las que el cine se abre que de las limitaciones inherentes al medio Lorca escribe para el cine con extrema lucidez y con una gran coherencia con su universo poético En esa fidelidad a sí mismo ignora quizás la brecha que hay entre las palabras con las que ha construido dicho universo poético y lo concreto de las imágenes con que se proyectaría en la pantalla

Queda en el aire cómo podría haber funcionado *Viaje a la luna* como película El guión es un texto difícil, transgresor hasta el punto de dejar al espectador con poco a que agarrarse, enfrentado a una obra agresiva y desconcertante Lleva la tensión expresiva entre cine y poesía hasta el límite de lo posible, hasta entrar de lleno en lo imposible Pero por ello mismo ilustra de manera única esa tensión Su uso del dibujo dentro del cine (56), de la representación dentro de la representación, es una *ilustración* de lo que es el cine como arte, cuando se distancia de sí mismo para ponerse en cuestión Como esa luna sobre la que se proyectan, metafóricamente, las demás imágenes, duplicando la pantalla sobre la que ella misma habría de proyectarse

Tal como está, a medio camino entre la poesía y el cine, entre el papel y la pantalla, en tierra de nadie, es desde donde *Viaje a la luna* nos ofrece mayor material de reflexión

NOTAS

1 — Conocemos dos ediciones, ninguna de ellas basada en el manuscrito original completo, que obra en poder de Emilio Amero F G L "*Trip to the moon* A Filmscript", *New Directions*, New York, vol 18 (1964), pp 33-41, es una traducción de Berenice Duncan sobre la transcripcion, al parecer retocada, de Amero, con una nota introductoria de Richard Diers La edicion que he utilizado, de Marie Laffranque, F G L , *Viaje a la luna*, Loubressac, Braad Editions, 1980, se basa en la traduccion inglesa, la transcripción de Amero y fotocopias de parte del original (1-7, 30-52 y 61-71)

2 — Como comenta Pere Gimferrer (*Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, p 143), es poco probable que este guión se ruede nunca En contra de lo que opina Marie Laffranque en la introduccion a su edición y en su artículo "Equivocar el camino Regards sur un scenario de F G L " (*Hommage a F G L* , Toulouse, Univ de Toulouse-le-Mirail, 1982, p 73), creo que carecería de sentido y que seria un tremendo anacronismo intentar la realización del guion, que está hecho en función de las posibilidades técnicas y de la estética de un determinado periodo

3 — No llega a ser un guión acabado, ya que, como menciona Rafael Utrera (*G L y el cinema*, Sevilla, EdiSur, 1982, p 62), la numeración no corresponde a lo que habrian de ser los planos de la película

4 — Pere Gimferrer, *op cit* , p 145

5 — El texto se puede fechar aproximadamente, segun Merie Laffranque (*op cit* , p 74), entre diciembre de 1929 y enero o febrero de 1930

6 — Cf Marie Laffranque, *op cit* , p 81

7 — Kevin Power ("Una luna encontrada en Nueva York", *Trece de Nieve*, 1-2, (1976), p 142, destaca la influencia en el guion del cine de Chaplin, Keaton, Eisenstein y Clair Para Ian Gibson (*F G L 1 De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p 597) la película a la que mas debe *Viaje a la luna* es *Entr'acte* de René Clair, proyectada en el Cineclub el 17 de febrero de 1929

8 — La crítica es unanime al referirse a *Un Chien andalou* a proposito del guion de Lorca, a pesar de los problemas que ello plantea (ver nota 22) Agustin Sánchez Vidal dedica un estudio titulado "Viaje a la luna de un perro andaluz" (inédito, consultado gracias a la gentileza del autor) a las mutuas influencias entre Lorca, Buñuel y Dalí

9 — "La representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la "fidelidad" de los detalles, es mas realista que las otras artes de representacion (pintura, teatro), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes " J Aumont, A Bergala, M Marie, M Vernet, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1985, p 100

10 — Marie Laffranque, *op cit* , p 78

11 — Si aplicamos la terminología de E Benvéniste (*Problemas de linguistica general*, México, Siglo XXI, 1974), el cine tiende más a ser *historia* que *discurso*

12 — El cine sonoro estaba en sus comienzos, habiendo nacido en 1927 con *The Jazz Singer* La primera producción totalmente sonora es *Lights of New York*, de 1928

13 — En este sentido hay una gran distancia respecto al punto de vista expresado por Salvador Dalí en "Realidad y sobrerrealidad" "No cesaremos de oponer el dato objetivo a la hibrida poesia aproximativa, infectada de un subjetivismo estético, insípido, mezclado a un impresionismo intelectual, en el que toda chispa de realidad es ahogada por una autoironía elegante" (Paul Ilie, ed , *Documents of the Spanish Vanguard*, Chapel Hill, 1969, p 302)

14 — Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinema*, Paris, Editions Universitaires, 1964, vol I, p 447

15 — Incluso Buñuel en *Un Chien andalou* mantiene un mínimo de apariencia de diegesis, contra la cual resaltan las transgresiones de la sintaxis cinematográfica convencional, rompiendo con la continuidad y desmintiendo las expectativas del espectador Cf agustin Sánchez Vidal, *Luis Buñuel Obra cinematografica* Madrid, Ediciones J C , 1984, p 63

16 — Christian Metz (*The imaginary Signifier Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington, Indiana U P , 1982, p 194) resume así una tesis de Jakobson "the basic characteristis of the cinema is that it 'transforms the object into a sing', the film mobilises 'fragments of the world' but turns them into the elements of a discourse in the very act of 'ordering' them (editing), and this ordering can operate in accordance with two main associative principles, metaphor or metonymy, the author adds that metaphorical editing (by similarity or contrast) is less common, and that in ordinary ('linear') films editing is likely to be metonymic, content simply to endorse referential contiguities in time or space "

17 — "Comparaison, metaphore, metonymie, —l'image litteraire n'est pas necessairement visuelle et l'appel qu'elle fait a nos sens paraît d'ordinaire plutôt suggestif que coercitif L'image peinte —quelle que soit la signification precise qu'on donne au terme— est, au contraire, irrefutablement presente et concrete en ses moindres details " Paul Hadermann, "L'Image picturale et l'image poétique Analogies, rencontres et quiproquos" *Year book of Comparative and General Literature*, 33 (1984), p 19

18 — Christian Metz (*op cit* , p 189-190) distingue en cine, tanto en el caso de la metafora como en el de la metonimia, entre su aparicion en paradigma, si hay sustitucion, o en sintagma, si ambos elementos de la figura estan presentes de forma contigua en el discurso

19 — Como ejemplo de estudio de las variantes de una metafora, ver Roland Barthes, "La metáfora del Ojo", *Ensayos criticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp 283-292

20 — Metaforizacion de segundo y tercer grado, la "metafora de metafora", tal como la analiza Miguel Garcia Posada, Lorca *Interpretacion de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1981, p 98

21 — Seguimos la numeracion de la edicion de Marie Laffranque Como ya mencionamos, los numeros no se corresponden con lo que deberían ser los planos, ni tampoco se trata de secuencias Por lo tanto utilizaremos el término amplio de *apartados* y representaremos los números entre corchetes para señalar su arbitrariedad

22 — Aunque la critica que se ha ocupado de *Viaje a la luna* coincide en señalar la influencia de *Un Chien andalou* sobre el guión de Lorca (ademas de los estudios mencionados de Laffranque, Power y Utrera, Virginia Higginbotham "El viaje de G L a la luna", *Insula*, 254 (1968), pp 1-2, David Gershator, 'F G L 's *Trip to the moon*" *Romance Notes* IX (1968-9), pp 213-220, C B Morris, *This Loving Darkness The Cinema and Spanish Writers*, New York, Oxford U P , 1980), es poco probable que el poeta tuviera ocasion de ver la pelicula Esta se estreno en Paris por las mismas fechas en que Lorca paso por la capital francesa camino de Nueva York (cf Sanchez Vidal, "El viaje ", p 9) y consta, por el testimonio de Amero (*New Directions*, ed cit ,p 34), que comentaron la película antes de que Lorca escribiera el guion Se sabe tambien que Lorca se sentía aludido por lo de "perro andaluz" (Luis Buñuel, *Mi ultimo suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p 154, y entrevista en *Contracampo*, 16 (1980), p 33, aunque Buñuel haya negado la relación Pero la interpretacion más plausible es la de Marie Laffranque (*op cit* , p 91, nota), que opina que Lorca tuvo noticia indirecta de la pelicula, sobre todo a traves de las publicaciones que se hicieron eco de su estreno En mi opinion, Lorca quizas no conociera mas que el contenido de la secuencia del prologo de *Un Chien andalou*, que es siempre la que mas impacto causa y más se comenta, y la que deja una huella mas clara en su guion

23 — Linda Williams (*Figures of Desire A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Urbana, U of Illinois Press, 1981, p 70) sostiene que la relacion habitual entre los elementos de una metáfora se invierte en esta secuencia "The distinctive feature of this metaphor is that what would commonly constitute the tenos or comparing element of the figure —in this case the moon— is given first But, not only is it given first, its entire function builds upon the viewer's expectation of the more common metaphoric process —of a metaphor that serves the diegesis— while actually giving a diegesis that serves the metaphor "

24 — *ibid* , p 72

25 — "Buñuel and Dali draw their razor across our eye in such a way that, by blinding us to the possibility of seeing *through* the figure, they force us to look at the work of the figure itself " (*ibid* , p 73) "En todo caso, es una autentica declaracion de principios, un cegar la mirada externa para que surja la interna, una petición de un ojo distinto al habitual (Jean Vigo), una agresión a las convenciones del 'siglo de ojo' (Brunius), un romper la barrera defensiva entre el sujeto y los objetos, entre percepción y representacion (como pedia el surrealismo) " (Sánchez Vidal, *Buñuel* , p 61)

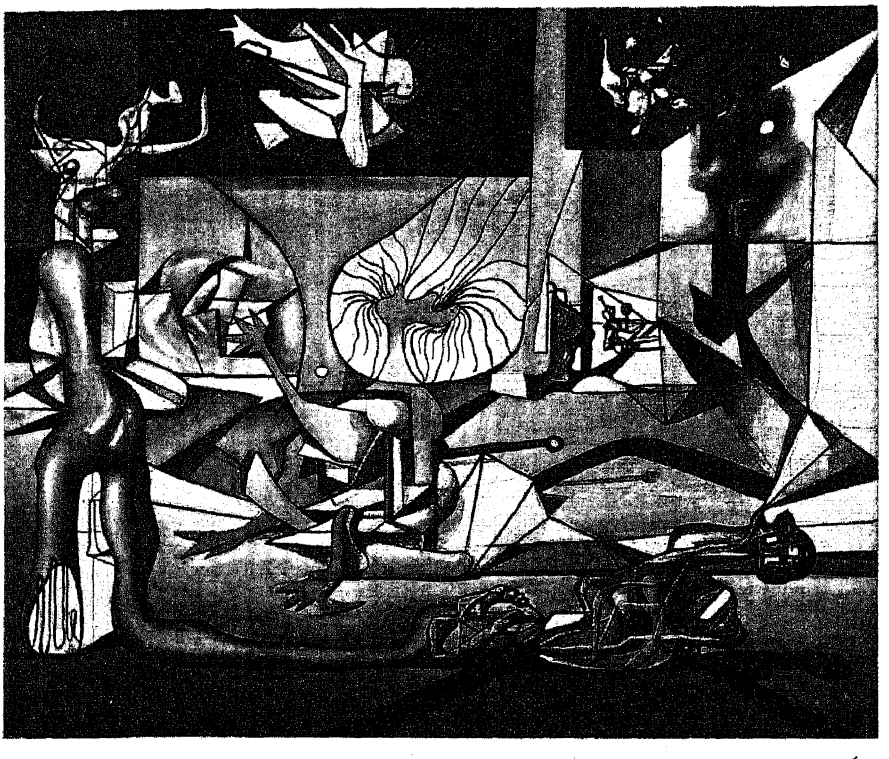
26 — Francisco García Lorca (*Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1981, pp 234-235I señala la correspondencia *seno-pez-luna* presente en "Thamar y Amnón" (*Romancero gitano*) "y vio en la luna los pechos / durísimos de su hermana", "Thamar, en tus pechos altos / hay dos peces que me llaman" La asociación entre pez y luna se cumple a través de *pechos*

27 — En *El publico* (edicion de Rafael Martinez Nadal, Barcelona, Seix Barral, 1978, p 139) aparecen juntos "serpientes de mar", "ratas de agua" y "peces cubiertos de lepra"
28 — En la edicion de Marie Laffranque, puesto que en la version inglesa este apartado esta dividido en cuatro, del 27 al 30
29 — Marie Laffranque, *op cit*, p 81
30 — En la ediccion de Marie Laffranque aparece "gritos" ("screams that appear on the screen in a violent fashion" en la de Duncan), pero me parece mas logica esta otra lectura y, no habiendo podido cotejar el manuscrito, suponer una errata quizas del propio Lorca
31 — *Poeta en Nueva York Tierra y Luna* (ed Eutimio Martin Barcelona, Ariel, 1981, pp 120-127) Estos dos textos junto con "Pequeño poema infinito" (*Poeta en N Y*, ed cit, pp 267-268), remiten facilmente el uno al otro y forman un contexto privilegiado para *Viaje a la luna* que desarrollaremos mas adelante Baste por el momento anotar la presencia en "Fabula " de la figura luna/nube "Diana es dura pero a veces tiene los pechos nublados " Y en la descripción del escenario del Cuadro Tercero de *El publico* la presencia, junto a "una luna transparente casi de gelatina", de una variante de la forma alargada "una inmensa hoja verde lanceolada" (ed cit, p 75)
32 — Al contrario que en "Fabula ", "donde la luna se pone plana bajo el gallo"
33 — Hay cierto desacuerdo entre la critica sobre si se trata de un sexo masculino o femenino, que depende obviamente del texto manejado —Duncan traduce "male sex organ" Morris, Higginbotham, Gershator y Utrera lo consideran masculino, pero me parece mas coherente la interpretacion de Marie Laffranque (*op cit*, p 82) en sentido contrario
34 — En rigor podemos decir, como en el "Vals en las ramas" (*Poeta en N Y*, ed cit, pp 285-287), que "por la luna nadaba un pez"
35 — Ed cit, p 125
36 — Cf J Valente, "Pez luna", *Trece de Nieve*, 1-2 (1976), pp 191-201, aunque no desarrolla la interpretacion de la metafora en este sentido
37 — La Figura de Pampanos, que se va con el Emperador, es Gonzalo, el Hombre I, que le dice en el Acto Tercero al Director, que viste de cascabeles "¡En pez luna, sólo deseo que tu seas un pez luna! ¡Que te conviertas en pez luna!" (ed cit, p 111) Ello supone una conversion por parte de Gonzalo al amor homosexual, confirmada por la visita de su madre al Director al final de la obra, diciendo que le entregaron un pez luna como si fuera su hijo (ed cit, p 161)
38 — El 13 y el 22 son los numeros de los que el poeta parte en "Suicidio en Alejandria", y, por separado, el uno, el dos y el tres aparecen tambien en "Fabula "
39 — Ed cit, pp 69 y 71 Se lo dice la misma Figura de Pampanos que es el *uno* que ha encontrado, y, a la vez, el Hombre I En el Cuadro Tercero, los tres caballos blancos recitan

> Amor, amor, amor
> Amor del uno con el dos
> y amor del tres que se ahoga
> por ser uno entre los dos (ed cit, p 107)

40 — Sobre este poema y su conexión con *El publico*, cf García-Posada, *op cit*, pp 285-286 Marie Laffranque (*op cit*, p 91) añade la posibilidad de considerar los numeros pares femeninos y los impares masculinos
41 — Virginia Higginbotham (*op cit*, p 2) lo interpreta como representacion del olvido, basándose en la "Oda al Rey de Harlem" (Poeta en N Y, ed cit, p 147) "El Olvido estaba expresado / por tres gotas de tinta sobre el monoculo"
42 — Aunque también está presente en un medio como el teatro, donde no era indispensable, por ejemplo en las acotaciones para la escenografía de La casa de Bernarda Alba, o en *El publico*
43 — En este punto hay una cierta incoherencia en el guion, ya que una muchacha, que podría ser la misma porque va siempre acompañada de un arlequín, está en [49] "casi desnuda", en [53] "vestida de blanco", y se la vuelve a describir directamente en [56] como "la mujer desnuda" El apartado [53] seria la única excepcion al vestuario negro de las mujeres, aunque Laffranque lo reproduce entre corchetes porque faltaba en la transcripción de Amero y lo ha tenido que recoger a través de la version de Duncan
44 — En *Asi que pasen cinco años* (Madrid, Taurus, 1976, p 92) aparece junto al Arlequin una "Muchacha vestida de negro, con tunica griega" Y en *El publico*, además de haber un Arlequin blanco, el Hombre 2 adopta en dos ocasiones la apariencia de "una mujer vestida con pantalones de pijama negro" (ed cit, pp 49, 111)
45 — En *El público* bajo el disfraz de Arlequín del Director aparece otro, de bailarina (ed cit, p 109) En *Así que pasen* el Arlequín es constantemente la voz de la ironía y de la burla, que revela la muerte escondida y la falsedad del discurso romántico, repitiendo "Mentira " (ed cit, pp 92 y ss)

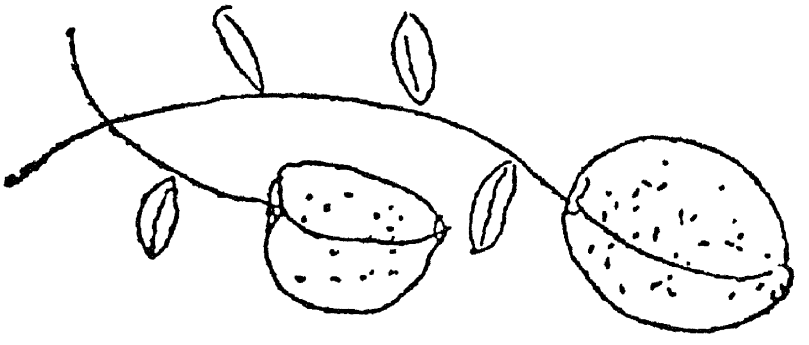
46.— Su equivalente es el Desnudo Rojo de *El público*, que juega el papel de un Cristo paródico y trágico, en la misma obra en que se habla de despojarse de "el último traje de sangre" (ed. cit., p.103).
47.— La guitarra es la de "Pequeño poema infinito", representando la imposibilidad del número dos: "la guitarra donde el amor se desespera". Remite también este apartado al final de "Thamar y Amnón", donde "David con unas tijeras / cortó las cuerdas del arpa".
48.— Es, en cierta manera, una representación fetichista que concuerda con los planos de *Un Chien andalou* en los que el personaje masculino llega por fin a acariciar el cuerpo de la mujer y éste se convierte primero en un busto y luego en unas nalgas, impersonales ambos, que sugieren la ambigüedad de sus impulsos sexuales. Cf. Williams, *op.cit.*, p.89.
49.— Los ejemplos en la obra de Lorca son demasiados para citarlos aquí; baste como muestra *Amor*



Paisaje psicológico, ESTEBAN FRANCÉS.

UNA CUESTIÓN DEBATIDA EL SURREALISMO DE LORCA

Por Estela Harretche



Dibujo de F GARCÍA LORCA

Se ha hablado de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca como de un drama surrealista, pero ¿realmente lo es?

Lorca comenzó a escribir esta obra en Nueva York hacia 1929 Una "especial crisis sentimental" lo atormenta, según el mismo autor cuenta a Jorge Guillén en una carta de esos años En *Poeta en Nueva York* plasmará, también por entonces, y con una nueva dirección en su expresión poética, los despiadados avances de la civilización deshumanizada y la caótica realidad que lo circunda Federico García Lorca es ya, artísticamente, un hombre del siglo XX Inmerso en esta atmósfera espiritual, concibe su drama del Tiempo

A la hora de la interpretación, la crítica ha coincidido en calificar esta obra de oscura y hermética Lo es, indudablemente, pero tal oscuridad y hermetismo no deben entenderse como obstáculos que refuercen la idea de impenetrabilidad sino como elementos del juego-código que el autor propone Desde esa oscuridad y ese hermetismo empezaremos a entender el mundo que Lorca intentó expresar Si existen tales elementos es porque oscuro era su dolor y hermética la salida, así, la ambiguedad y el hermetismo expresivo-simbólicos son auténticos porque son necesarios

La estimación de la obra, primero por parte del lector y luego, del espectador, se produjo muchos años después de haber sido compuesta En verdad Lorca estaba anticipando una nueva posibilidad expresiva en lo dramático, como lo había hecho Georg Buchner respecto del expresionismo en 1835 con su *Woyzeck* (obra que casi un siglo después de compuesta iba a tener un enorme éxito como ópera, en la adaptación realizada por Alban Berg, un éxito que continuará pasada la vigencia del movimiento expresionista)

Así que pasen cinco años no sólo está planteando una nueva manera de expresar la realidad, a través de una originalísima utilización de los elementos constructivos, lo renovador de la obra está también, y sobre todo, en la aparentemente anárquica concepción de la estructura Y aquí no debemos olvidar que el texto dramático es sólo un elemento, entre otros, del hecho teatral, y que, por lo tanto, esa nueva concepción estructural habrá de verse —tratándose de teatro— sobre el escenario

Hablábamos de estructura anárquica, y conviene subrayar que esa anarquía es sólo aparente, porque, según creo, es posible reconocer una intención directriz en toda la obra, un desarrollo constructivo, si no concebido conscientemente, sí, al menos, claramente intuido No creo en el automatísmo en la creación de la obra señalado por algunos críticos, con el fin de encasillarla en el más puro surrealismo Eugenio F Granell, por ejemplo, afirma

> La obra carece de plan En el prólogo a su edición, Guillermo de Torre nota que no la corrigió su autor Imposible corregir lo no planeado Nadie intenta —sería absurdo— retocar una intuición Aún no se inventó la pedagogía condicionadora del fluido torrencial que en ocasiones desborda el doble dique de la voluntad y la razón
>
> La obra fue escrita a contrapelo de lo convencional Y, evidentemente, contra toda lógica Su rareza lo denota [] Este drama lo engendró su título El proceso automático del drama de Lorca rechaza todo esquema previo, cualquier género de preconcepción (1)

Y otros, sin analizar los alcances del término, hablan de "surrealismo" en el teatro de Lorca Carlos Morla Lynch, testigo de la lectura que hizo Lorca la noche del 4 de octubre de 1931, cuando después de cenar, sacó unas cuartillas del bolsillo y empezó a leérselas a sus amigos —se trataba de *Así que pasen cinco años*—, cuenta su impresión

> Nos hallábamos, de pronto, inesperadamente, fuera de España, en pleno "surrealismo", muy lejos del *Romancero gitano* [] como todo lo que se ha dado en clasificar dentro de lo vanguardista, hay que procurar enterarse de lo que el autor se propone demostar Y he aquí la dificultad (2)

Por su parte, Ricardo Doménech, en un importante estudio crítico sobre *Así que pasen cinco años*, señala

> Es la cima en el teatro de vanguardia —o surrealista— de Federico García Lorca Una cima que no todos los críticos y estudiosos del autor han podido escalar Sea por dificultades propias del surrealismo —o si no queremos precisar tanto— de la vanguardia, sea por dificultades inherentes a esta obra en singular, lo cierto es que, a la hora de enfrentarse con ella, la mayoría de los críticos se han sentido inermes (3)

En *Así que pasen cinco años*, como obra que es de su tiempo, hay elementos oníricos estéticamente afines al surrealismo, pero la obra no es surrealista Lorca, que en diferentes ocasiones habló de sus obras de este tiempo calificándolas de "irrepresentables" o "imposibles", en ningún momento las llamó surrealistas En mi opinión, la obra de García Lorca posee siempre una originalidad que supera los cánones de tal o cual movimiento del momento, una originalidad expresada, además, con insuperable fuerza poética

Así que pasen cinco años nos habla, desde su título, de un plazo, un lapso de tiempo al cabo del cual algo sucederá Hay en la obra algo así como una realidad

presentida y pre-vivida, una situación espiritual semejante a la de quien sabe exactamente en qué día y a qué hora va a morir El subtítulo de la obra es "Leyenda del Tiempo" y al hablar de leyenda tenemos que pensar en imaginación fantástica creadora En mi opinión, "Leyenda " es un drama fantástico, aunque sé que al afirmarlo disiento de algunos críticos (4) Recordemos que Todorov dice —no es cita textual— que lo fantástico siempre parte de la realidad, es como una bailarina clásica —explica Todorov— que, apoyando apenas las puntas de sus pies en la realidad, aunque con leve pie, está en ella
En *Así que pasen* se parte de la realidad de un Joven —el protagonista— que, en sueños, se protyecta en todos sus posibles Yos Esos Yos habitan una realidad fantástica, sólo en la mente del protagonista El drama de Lorca es fantástico, y, aún más, hay en él elementos y personajes que tocan el mundo de lo maravilloso El Maniquí, que llora su desdicha de traje de novia abandonado por el desamor, es un personaje sobrenatural, que convive con los del mundo posible y real, como el Joven y la Mecanógrafa

Al hablar del subtítulo "Leyenda del Tiempo", pensemos que el gran tema del tiempo está hecho leyenda, y que el plazo a cumplirse, del que hablábamos antes, es un plazo hacia la inexorable muerte El tiempo corre hacia la muerte, y esta es la sustancia que la obra encierra, poéticamente, y que expresa en el angustiado sentimiento del protagonista el hombre que no quiere morir, que no quiere aceptar la muerte inherente a la vida

En unas de las declaraciones recopiladas en *Obras completas*, Lorca nos cuenta

> Todo iba publicándose, no faltaba más Ya sabe mi norma "tarde, pero a tiempo" Así aparecerán *Poeta en Nueva York*, *Tierra y Luna*, *Odas* y también mi teatro, mis ocho o nueve obras dramáticas *Mariana Pineda*, en una edición nueva y exquisita y *La Zapatera prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín* y *El Público*, que no se ha estrenado ni ha de estrenarse nunca porque no se puede estrenar Y *Así que pasen cinco años*, la leyenda del tiempo cuyo tema es ese el tiempo que pasa (5)

Tan sencillamente resume el poeta de la obra, y con igual sencillez podríamos nosotros contar la fábula, lo que entra en contradicción con la complejidad de la estructura

Para poder llegar a un nivel más profundo de lectura importa recordar las palabras de Margot Arce, que en una fundamental introducción leída en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, antecediendo a la representación del drama, el 22 de noviembre de 1954, señaló que

> La acción externa se presenta como simbólica de los estados mentales del Joven, del protagonista Los otros personajes, casi todos proyecciones, alter egos suyos, sirven para comunicar movimiento y visualidad exterior al drama que se desarrolla en la honda intimidad de su conciencia (6)

Coincidiendo con esta interpretación nos ubicamos ya en una perspectiva desde la cual podemos partir para recorrer el agónico camino El poema-drama canta las "desesperadas posturas" del personaje anteriores al instante de la muerte
Será, entonces, importante observar el tema eje *el tiempo y su continuo devenir* en relación con la acción y sus personajes

La escena con que se inicia la obra establece una relación entre el Joven —el protagonista— y el Viejo (la primera de sus proyecciones) ambos aparecen sentados en la Biblioteca, inmovilidad que refleja el modo de sus vidas, suspendidas del ensueño y la espera El diálogo nos muestra la cercanía entre ambos El Joven busca huir del presente hacia un mundo de ilusión Guarda los dulces para comerlos después, pués la ilusión del sabor es mejor que el sabor mismo

El sueño, la espera y el recuerdo son algunas de las formas de la evasión a que recurren estos personajes La creación de supra-realidades es el único camino de salvación Dice el Viejo "Me gusta tanto la palabra recuerdo es una palabra verde, jugosa Mana sin cesar hilitos de agua fría " y agrega "Hay que recordar pero antes Recordar hacia mañana" (7)

El Joven, por su parte, se entrega a la ensoñación e idealización de su amor

> Pero es que yo estoy enamorado y quiero estar enamorado como ella lo está de mí, y por eso puedo esperar cinco años, en espera de poder llarme de noche, con todo el mundo apagado, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello (39)

Ese ir tras la ilusión lo hará esperando, porque para él la espera es la única forma posible de vida, como para el Viejo lo es el recuerdo Lo otro, la vida en su devenir real es alcanzar inevitablemente la muerte

Sabemos que hay un plazo de cinco años a cumplirse antes de la concreción del amor ¿ Ese plazo ha sido puesto por el Joven, intentando dilatar un momento que desea pero que no se atreve a vivir? ¿Las circunstancias lo han determinado (conocemos el hecho de que la Novia se ha ido de viaje), o funciona como simple negación del presente?

Desde este comienzo podemos señalar lo que luego constataremos a cada paso Lorca no intenta mostrar un solo plano de la realidad En *Así que pasen* confluyen todas las posibilidades y todas están expresadas El Joven protagonista se soñará en su proyección como el Viejo, en el futuro, o como el que podría haber sido, su complementario Amigo I, o el Amigo II

El Joven elige la espera porque es una forma de vida paralizada que evitará el terrible fin —la muerte Pero, ¿es vida?, ¿escapar a la realización de los acontecimientos es vivir? La espera, el sueño y el recuerdo no son sino caras de la muerte, anticipada presencia de ella La espera es el no-amor, y la muerte es la forma en la que ya no se puede ni amar ni dejar de amar

El Joven y su primera proyección, el Viejo, participan de *un tiempo de muerte*, de no-acción, de espera sin real esperanza Ambos tratan de encerrarse y eliminar la realidad que llega desde afuera a la casa en silencio

La segunda proyección del Joven es el Amigo I, su contrario y su complementario

Él es quien nos trae bruscamente al presente Su entrada llena de dinamismo declara una imperiosa necesidad de vivir

> Joven (al Amigo) Pero tú no puedes comprender que se espere a una mujer cinco años, colmado y quemado por el amor que crece cada día
> Amigo No hay necesidad de esperar
> Joven Esperando, el nudo se deshace y madura la fruta
> Amigo Yo prefiero comerla verde, o mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa (58)

A través de este diálogo advertimos que este Amigo I conoce mejor que nadie la lección de vivir el presente aquí y ahora, y luego agrega, sin poder parar, como reconociendo la imposibilidad de alcanzar con plenitud cada vivencia "No tengo tiempo, no tengo tiempo para nada Todo se me atropella" (60) No puede vivir una sola cosa por querer abarcar otra y otra El Amigo I corre de instante en instante pero no puede abarcarlos todos, ni ninguno "Ya se ha pasado la hora Es horrible Siempre ocurre igual " (59)

El Amigo II (3ª proyección del Joven) plantea el problema desde el ángulo contrario quisiera seguir siendo siempre joven El Viejo le recuerda lo que no tendrá más remedio que admitir, el paso del tiempo, y sus consecuencias Dice, con desesperación

> Pero mi rostro es mío y me lo están robando yo era tierno y cantaba, y ahora hay un hombre, un señor como usted (al Viejo) que anda dentro de mí con dos o tres caretas preparadas" (61)

El Amigo II, en su lucha desesperada por no envejecer corre hacia el pasado Del presente al pasado

> Yo vuelvo por mis alas
> dejadme volver
> Quiero morirme siendo
> ayer (63)

Tanto al Amigo I como al Amigo II les resulta imposible concretar lo que desean Huyen del presente vivido en su realidad existencial, en direcciones contrarias Ambos, por lo tanto, participan del no-devenir, de la no-concreción *un tiempo de muerte*

El episodio lírico-dramático del Niño muerto (4ª proyección del Joven) y del Gato nos recuerda, en uno de los momentos de más profundo dramatismo de la obra, los estragos de la muerte frente a la alegría, el gozo y el juego de la niñez

El Niño aparece con su muerte a cuestas en imagen angelical Recordemos la descripción que hace el autor

> El Niño viene vestido de blanco, de primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza Sobre su rostro pintado de cera, resaltan sus ojos y sus labios de lirio seco Trae un cirio rizado en la mano y el gran lazo con flores de oro (49)

¿Cual es el tiempo que Niño y Gato comparten? Ambos están muertos y sin embargo, dialogan sobre sus recuerdos, deseos y desdicha común

En esta escena, espacio y tiempo existen como coordenadas propias de la representación Niño y Gato, muertos, viven el tiempo de la representación y dialogan frente a un público, al cual se dirigen y hacen partícipe de su angustia Tanto esta escena como la del Maniquí o la gran escena del teatro dentro del teatro entre el Payaso y el Arlequín, tienen las dimensiones propias de una acción representada que se muestra al público como tal Y al mostrársela se le dice aquí está lo inverosímil, estos seres no existen, todo es apariencia, pero todo puede vivir porque lo que ustedes están viendo es teatro Y, claramente las podemos diferenciar del tono realista de otros ámbitos escénicos, como la Biblioteca o la alcoba de la Novia

A pesar de vivir en el instante de la representación, el Niño y el Gato azul no están vivos, por lo tanto también ellos comparten un *tiempo de muerte* Acuden

al público para decirle "Yo no quiero que me entierren Yo quiero ser niño, un niño" (52) Una mano sale de la oscuridad y se los lleva, a pesar del grito desesperado del Niño que clama "Espera unos minutos No me entierres " (56)

El grito nos llega desde tiempo de muerte, pero, paradójicamente, expresando un deseo de vivir, a diferencia de lo señalado con respecto al Joven, El Viejo y los Amigos, que comparten ese tiempo de muerte porque a vivir prefieren esperar, recordar, huir o volver al pasado

Este Acto I sucede en una tarde de verano Gran tormenta Dan las seis en el reloj Comienza a llover

Otros indicios relativos al tiempo cronológico de la acción aparecen el el Acto III, cuando la Mecanógrafa cuenta su historia a la Máscara

> Yo me fui de mi casa Recuerdo que la tarde de mi partida había una gran tormenta de verano y había muerto el niño de la portera (94)

Como ésta es una referencia a la tarde del Acto I y al mismo Niño, no cabe duda que ha pasado un tiempo suficiente para que la Mecanógrafa pueda evocarlo como pasado

Otro dato temporal se encuentra hacia el final, marcando la muerte del Joven Cierra la obra un reloj que da las doce Si bien interesa señalar estos elementos, no cabe ahora preguntarse cuánto tiempo ha pasado, ya veremos cómo funcionan estos elementos dentro del análisis integral de lo obra

El tema eje, *el paso del tiempo*, está unido, como tantas otras veces en Lorca, al de la *frustración amorosa*

En el Acto I ya se nos da noticia del conflicto del Joven en el diálogo con el Viejo

> Viejo ¿Ella es jovencita?
> Joven Muy jovencita Quince años
> Viejo ¿No se atreve a huir? ¿A volar? ¿A ensanchar su amor por todo el cielo?
> Joven La quiero demasiado (38)

Esta respuesta plantea el conflicto ¿La quiere demasiado para amarla realmente? Prefiere acariciar en su espera la imagen inalterable de la muchachita idealizada porque teme que esos cinco años pasen (o sea que teme el paso del tiempo que trae la muerte)

> Ya lo sabe usted Si digo novia la veo sin querer amotajada en un cielo sujeto a grandes trenzas de nieve No, no es mi novia, es mi niña, mi muchachita (40)

Por otro lado, la Mecanógrafa está enamorada del Joven pero no encuentra correspondencia a ese amor Esto es algo que habrá que recordar luego, en el Acto III

El Acto II presenta la alcoba de la Novia —decorado exótico y romántico del 1900 En él, la escena del reencuentro entre la Novia y el Joven, después de cinco años nos ofrece la representación dramática de las dudas que el Joven tiene sobre la realización de su amor La Novia —tan apasionada como el Maniquí que grita la necesidad de amar— se convierte en la voz de la realidad que hecha por tierra la ilusión del Joven Su rechazo definitivo es la destrucción del sueño

Joven ¡Ahora nadie podrá separar mis brazos de tu cuello!
Novia ¡No son tus brazos! ¡Son los míos! Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego (78)

La desilusión del Joven llega a la desesperación A la frustración amorosa se une el sinsentido de su vida entera Lo que ha hecho durante cinco años es construir, sueño tras sueño, cuidadosamente, algo que acaba de destruirse para siempre

La entrada del Maniquí, vistiendo el traje de boda de la Novia, inicia una escena poética de gran teatralidad Tanto esta escena como la del Niño muerto, interpolada en el Acto I, simbolizan la idea de desamor, de la inevitable agonía de la vida, y del hijo que el Joven nunca tendrá (hijo en el sentido de la vida que crece por el amor)

El Maniquí, sediento de amor, acusará al Joven de su imperdonable inacción El cambio se operará en el Joven, a partir de esta escena Dice el Maniquí

Tú tienes la culpa

Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra (85)

El Joven debe abandonar al soñador que lleva dentro Se impone la acción y ahora

Joven Antes que la roja luna
limpie con sangre de eclipse
la perfección de su curva
traeré temblando de amor
mi propia mujer desnuda (88)

Ya se ha producido el cambio El Joven grita "He de vivir", a lo que el Maniquí contesta "Sin espera" Comienza aquél una nueva búsqueda, la de la Mecanógrafa y el logro de la pasión en el presente

El Acto III y último se abre en un gran "Bosque" de gruesos troncos Una inmensidad acecha, incesante, a los seres que la habitan En medio se alza un teatrillo en el que el Payaso y el Arlequín (figuras enmascaradas, deshumanizadas, extrañas) se encargan de recordarnos que no hay escape posible frente a la muerte que espera La muchacha busca, alegre y esperanzada, a su amado Su ilusión, como la de todos, termina por destruirse Víctima desvalida ante esas fuerzas extrañas que la desorientan, hace su salida de escena cuando entra la Mecanógrafa

Ahora es ella quien asume el papel que el Joven desempeñaba en el Acto I

Repíte no sólo su conducta sino también sus reflexiones prefiere esperar a vivir, mientras que el Joven gritará "¡Amor no espera!"

Los tiempos verbales expresan la intención de cada personaje

Mecanógrafa ¡Te he querido tanto!
Joven ¡Te quiero tanto!
Mecanógrafa ¡Te querré tanto!

Joven Yo esperaba y moría
Mecanógrafa Yo moría por esperar (109)

Las acciones del Acto I se resuelven por inversión El Joven esperaba y esperaba mientras la Mecanógrafa lo amaba y quería estar en su lugar, es decir, ser amada y deseada por él Cuando eso al fin ocurre, adopta el papel del Joven siendo amada, espera El amor tal vez se logre en plenitud, sí, pero cuando pasen cinco años Nueva frustración que dramatiza la condición de la humanidad, sumida en una cadena de luchas angustiosas que desembocan en la muerte La felicidad y elamor no se pueden lograr La infructuosa búsqueda se resuelve en desencuentros e incomunicación

La acción vuelve a desarrollarse en la Biblioteca, es decir, a pesar del cambio operado en los personajes, vuelven a lo mismo (8) Las cosas no cambian La única constante es la angustia Lo que permanece, como nota final es la realidad de la muerte (el tema *muerte*, enlazado a los del *tiempo* y el *amor*)

El Joven tiene ya su traje y sus zapatos (su mortaja), esperándole Sintiéndose progresivamente cercado por fuerzas desconocidas y que acrecientan su ahogo, se pregunta "¿Y será posible que en esta casa esté siempre el aire enrarecido?" (112)

Los tres Jugadores (las tres Parcas) (9) cumplen su misión El azar determina nuestra vida y nuestra muerte

Todos los caminos posibles están sugeridos en esta obra, carrera agónica por esquivar lo inesquivable Lorca muestra, en simultaneidad de planos, todo todas las posibilidades, todos los intentos, todas las frustraciones Así como en la pintura cubista de Picasso se parte de un objeto visualizado desde todos los posibles ángulos que hacen del objeto lo que es y también lo que podría ser o haber sido, la realidad de *Así que pasen cinco años* no es unívoca sino múltiple, como múltiples son las maneras infructuosas de evitar la muerte

Hablábamos antes del tiempo cronológico ¿Cuánto tiempo ha pasado?, ¿cuánto tiempo transcurre de un acto a otro, y en toda la obra? Pero hay que preguntarse ¿es esto lo que importa? Más allá de la precisión cronológica importa notar el simbolismo del tiempo, subrayar la coincidencia en el texto —ya apuntada— de un tiempo de vida y un tiempo de muerte, de la no-vida final (señalada por las campanadas de las doce en el reloj) ¿Quiénes participan de esos tiempos?

El Viejo y los dos Amigos no viven sino sueñan, esperan, desesperan, ansían volver al pasado , no viven el presente colmado de futuro, sino que se encierran en su última posibilidad, su última carta, la que pueden jugar para escapar de la muerte Viven —triste paradoja— un *tiempo de muerte*

El Niño quisiera vivir pero está muerto, su *tiempo* es el que señorea y domina la muerte, aunque a él le quede muy vivo el deseo de volver a ser como fue

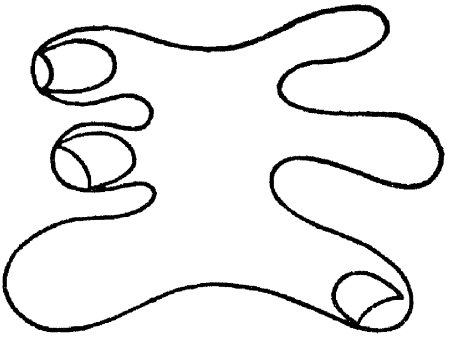
Si hay *un tiempo de vida*, ¿dónde está? Arriesgo una respuesta creo que hay un Joven (el del cambio operado luego de la frustración amorosa) que participa, en su intento, de lo vital, así como la Mecanógrafa del Acto I o el Maniquí, que acciona por el deseo de amor Todos ellos son personajes que luchan por

alcanzar el amor Y aquí llegamos a otra conclusión importante, *amar es vivir* Pero si amar es vivir, no amar será morir Y en *Así que pasen cinco años* no hay amor, el amor es imposible, es un mar insondable al que no se tiene acceso Ya lo cantaba la Muchacha cuando Arlequín le promete la entrega del amante,

No me lo darás
No se llega nunca
al fondo del mar

Que no se llega nunca es una amarga verdad, que los personajes de la obra van a aprender viviendo en ella, o, más bién, intentando vivir Pero el autor no la aprende *con* los personajes, la conoce antes que los personajes existan, podríamos decir que estos existen para mostrarla y que para ello los creó el autor Por eso decíamos que estamos muy lejos del surrealismo y de toda escritura inconsciente o sub-consciente

Porque hay en el desarrollo de la obra una conciencia clara de la verdad que allí se dramatiza y de cómo dramatizarla, esa verdad de que el amor es imposible Y si, concluyendo, esto es así, si el amor no existe —dice la obra—, lo único que queda es la muerte, sola y verdadera realidad La vida y el amor quedan atrás, como intentos frustrados La obra se cierra —era inevitable— con la muerte del protagonista



NOTAS

1 — Eugenio F Granell "Esquema interpretativo de *Así que pasen cinco años*" *La Torre*, año III, nº 9, enero-marzo, 1955 El artículo está recogido, en versión ampliada, en el volumen de "El Escritor y la crítica", *Federico García Lorca*, ed de Idelfonso Manuel Gil, Madrid Taurus, 1973, pp 357-371

2 — Gwynne Edwards *El teatro de Federico García Lorca* Madrid ed Gredos, 1983, p 126

3 — Ricardo Doménech "Aproximación a *Así que pasen cinco años*" *Estudios en honor de Ricardo Gullon* Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, p 101

4 — En el estudio citado, Granell asevera "No se trata de un drama fantástico En él no se revelan seres sobrenaturales, espíritus errantes de un mundo ultraterreno Todo ocurre en esta tierra, sin ningún más allá"

5 — Federico García Lorca *Obras completas* Madrid ed Aguilar, 1969, p 1764

6 — Margot Arce "Palabras de Introducción" *La Torre*, año III, nº 9, enero-marzo, 1955, p 176

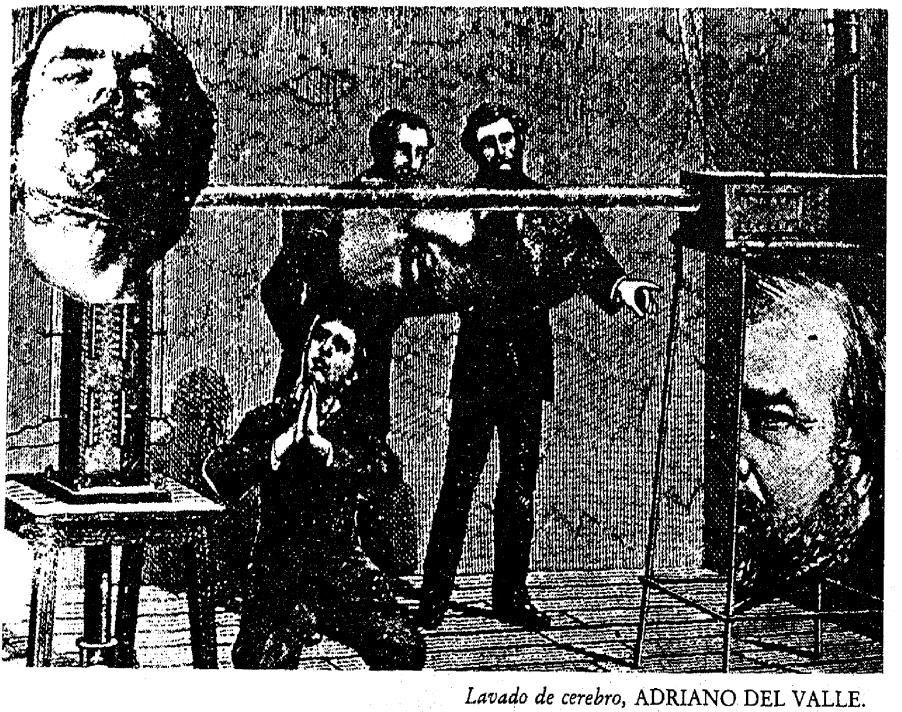
7 — Federico García Lorca *Así que pasen cinco años* Madrid ed Taurus, 1976, p 36 Las citas de la obra (en adelante Así que pasen) se referirán a esta edición, e irán indicadas por el número de la página

8 — Gwynne Edwards *El teatro de Federico García Lorca* Madrid ed Gredos, 1983 p 159

9 — Ricardo Gullón "Perspectiva y punto de vista en el teatro de García Lorca" En *Homenaje a Lorca* (recopilación Ricardo Doménech) Madrid ed Cátedra, 1982 p 27

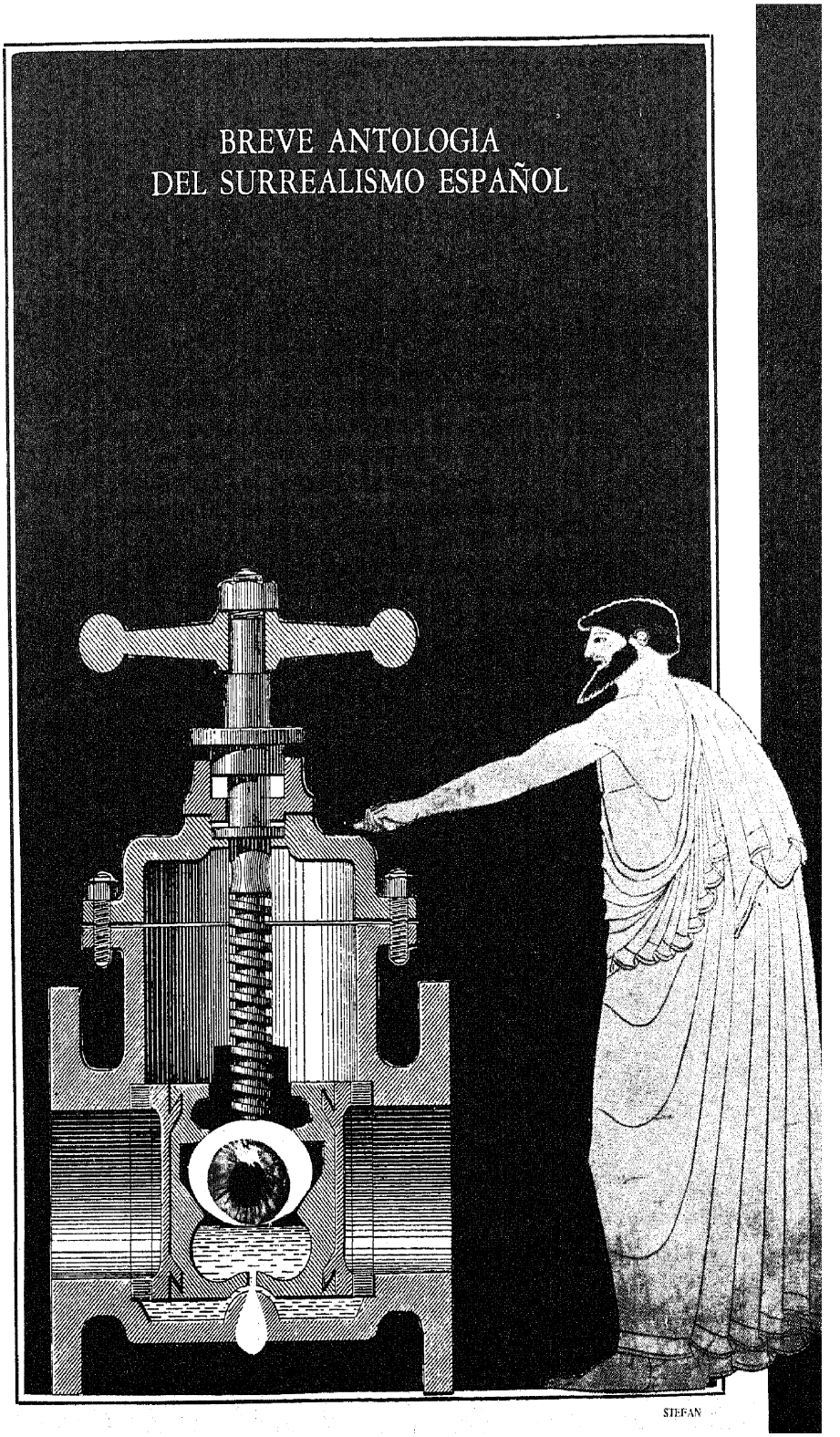


Arlequín malabarista, LUÍS CASTELLANOS.



Lavado de cerebro, ADRIANO DEL VALLE.

BREVE ANTOLOGIA DEL SURREALISMO ESPAÑOL



STEFAN

Collage de STEFAN VON REISWITZ

EL ANGEL FALSO

Para que yo anduviera entre los nudos de las raíces
y las viviendas óseas de los gusanos
Para que yo escuchara los crujidos descompuestos del
mundo
y mordiera la luz petrificada de los astros,
al oeste de mi sueño levantaste tu tienda, ángel falso

Los que unidos por una misma corriente de agua me veis,
los que atados por una traición y la caída de una estrella me
escucháis
acogeos a las voces abandonadas de las ruinas
Oíd la lentitud de una piedra que se dobla hacia la muerte

No os soltéis de las manos

Hay arañas que agonizan sin nido
y yedras que al contacto de un hombro se incendian y llueven
sangre
La luna transparenta el esqueleto de los lagartos
Si os acordáis del cielo,
la cólera del frío se erguirá aguda en los cardos
o en el disimulo de las zanjas que estrangulan
el único descanso de las auroras las aves
Quienes piensen en los vivos verán moldes de arcilla
habitados por ángeles infieles, infatigables
los ángeles sonámbulos que gradúan las órbitas de la fatiga
¿Para qué seguir andando?
Las humedades son íntimas de los vidrios en punta
y después de un mal sueño la escarcha despierta clavos
o tijeras capaces de helar el luto de los cuervos

Todo ha terminado
Puedes envanecerte en la cauda marchita de los cometas que
se hunden,
de que mataste a un muerto,
de que diste a una sombra la longitud desvelada del llanto,
de que asfixiaste el estertor de las capas atmosféricas

BUSTER KEATON BUSCA POR EL BOSQUE A SU NOVIA, QUE ES UNA VERDADERA VACA

(Poema representable)

1, 2, 3 y 4
En estas cuatro huellas no caben mis zapatos
Si en estas cuatro huellas no caben mis zapatos,
¿de quién son estas cuatro huellas?
¿De un tiburón,
de un elefante recién nacido o de un pato?
¿De una pulga o de una codorniz?

(Pi, pi, pi)

¡Georginaaaaaaaa!
¿Dónde estás?
¡Que no te oigo, Georgina!
¿Qué pensarán de mí los bigotes de tu papá?

(Paapáááááá)

¡Georginaaaaaaaaaa!
¿Estás o no estás?
Abeto, ¿dónde está?
Alisio, ¿dónde está?
Pinsapo, ¿dónde está?

¿Georgina pasó por aquí?

(Pi, pi, pi, pi)

Ha pasado a la una comiendo yerbas
Cucú,
el cuervo la iba engañando con una flor de reseda
Cuacuá,
la lechuza con una rata muerta

¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar!
(Guá, guá, guá)

¡Georgina!
Ahora que te faltaba un solo cuerno
para doctorarte en la verdaderamente útil de carrera ciclista
y adquirir una gorra de cartero

(Cri, cri, cri, cri)

Hasta los grillos se apiadan de mí
y me acompaña en mi dolor la garrapata
Compadécete del "smoking" que te busca y te llora entre los aguaceros
y del sombrero hongo que tiernamente
te presiente de mata en mata

¡Georginaaaaaaaaaaaaaaaa!

(Maaaaaaa)

¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca?
Mi corazón siempre me dijo que eras una verdadera vaca
Tu papá, que eras una dulce niña
Mi corazón, que eras una verdadera vaca
Una dulce niña
Una verdadera vaca
Una niña
Una vaca
¿Una niña o una vaca?
O ¿una niña y una vaca?
Yo nunca supe nada
Adiós, Georgina
(Pum!)

ELEGIA A GARCILASO

(Luna 1503-1536)

antes de tiempo y casi en flor cortada
G de la V

Hubierais visto llorar sangre a las yedras cuando el agua más triste se pasó toda una noche velando a un yelmo ya sin alma,
a un yelmo moribundo sobre una rosa nacida en el vaho que duerme los espejos de los castillos
A esa hora en que los naidos más secos se acuerdan de su vida
al ver que las violetas difuntas abundan sus cajas y los laúdes se ahogan por arrullarse a sí mismos
Es verdad que los fosos inventaron el sueño y los fantasmas
Yo no sé lo que mira en las almenas esa inmóvil armadura vacía

¿Cómo hay luces que decretan tan pronto la agonía de las espadas
si piensan en que un lirio es vigilado por hojas que duran mucho más tiempo?
Vivir poco y llorando es el sino de la nieve que equivoca su ruta
En el sur siempre es cortada casi en flor el ave fría

FUNERAL

Alguien me dice ha muerto André Breton

España, antaño en piedra bajo el sol
Quemada, extensa, en lenguas se abrasó
Pues ella entera y sola se entreabrió
oh, voces minerales en que ardió

Diversos, sin espera, sólo amor,
en desvarío alzados, solos no,
a solas, sola España, escoria y flor

Oh desvarío tierra, tú en tu voz
Poetas Sí, *Poeta en Nueva York*
También, corriendo fiel, *Un río, un amor*
Allá *Sobre los ángeles* sonó
el trueno No, la luz *La destrucción*

Oh luz de ciega noche y verde sol
Erguidos, misteriosos, su clamor
se abrió, duró Callaba y se extendió

Por eso bajo el fuego está la voz
Por eso en sólo piedra se oye el son
Coro andaluz real que no cesó
Que suena en vida o muerte, en su pavor
Que alarga un mudo brazo y dice adiós
Adiós, André Breton

LA MUERTE O ANTESALA DE CONSULTA

Iban entrando uno a uno y las paredes desangradas no eran de mármol frío Entraban innumerables y se saludaban con los sombreros Demonios de corta vista visitaban los corazones Se miraban con desconfianza Estropajos vacían sobre los suelos y las avispas los ignoraban Un sabor a tierra reseca descargaba de pronto sobre las lenguas y se hablaba de todo con conocimiento Aquella dama, aquella señora argumentaba con su sombrero y los pechos de todos se hundían muy lentamente Aguas Naufragio Equilibrio de las miradas El cielo permanecía a su nivel, y un humo de lejanía salvaba todas las cosas Los dedos de la mano del más viejo tenían tanta tristeza que el pasillo se acercaba lentamente, a la deriva, recargado de historias Todos pasaban íntegramente a sí mismos y un telón de humo se hacía sangre todo Sin remediarlo, las camisas temblaban bajo las chaquetas y las marcas de ropa estaban bordadas sobre la carne "¿Me amas, di?" La más joven sonreía llena de anuncios Brisas, brisas de abajo resolvían toda la niebla, y ella quedaba desnuda, irisada de acentos, hecha pura prosodia "Te amo, sí" —y las paredes delicuescentes casi se deshacían en vaho "Te amo, sí, temblorosa, aunque te deshagas como un helado" La abrazó como a música Le silbaban los oídos Ecos, sueños de melodía se detenían, vacilaban en las gargantas como un agua muy triste "Tienes los ojos tan claros que se te transparentan los sesos" Una lágrima Moscas blancas bordoneaban sin entusiasmo La luz de percal barato se amontonaba por los rincones Todos los señores sentados sobre sus inocencias bostezaban sin desconfianza El amor es una razón de Estado Nos hacemos cargo de que los besos no son de *biscuit glacé* Pero si ahora se abriese esa puerta todos nos besaríamos en la boca ¡Qué asco que el mundo no gire sobre sus goznes! Voy a dar media vuelta a mis penas para que los canarios flautas puedan amarme Ellos, los amantes, faltaban a su deber y se fatigaban como los pájaros Sobre las sillas las formas no son de metal Te beso, pero tus pestañas Las agujas del aire estaban sobre las frentes qué oscura misión la mía de amarte Las paredes de níquel no consentían el crepúsculo, lo devolvían herido Los amantes volaban masticando la luz Permíteme que te diga Las viejas contaban muertes, muertes y respiraban por sus encajes Las barbas de los demás crecían hacia el espanto la hora final las segará sin dolor Abanicos de tela paraban, acariciaban escrúpulos Ternura de presentirse horizontal Fronteras

La hora grande se acercaba en la bruma La sala cabeceaba sobre el mar de cáscaras de naranja Remaríamos sin entrañas si los pulsos no estuvieran en las muñecas El mar es amargo Tu beso me ha sentado mal al estómago Se acerca la hora

La puerta, presta a abrirse, se teñía de amarillo lóbrego lamentándose de su torpeza Dónde encontrarte, oh sentido de la vida, si ya no hay tiempo Todos los seres esperaban la voz de Jehová refulgente de metal blanco Los amantes se besaban sobre los nombres Los pañuelos eran narcóticos y restañaban la carne exangue Las siete y diez La puerta volaba sin plumas y el ángel del Señor anunció a María Puede pasar el primero

QUIERO SABER

Dime pronto el secreto de tu existencia
quiero saber por qué la piedra no es pluma
ni el corazón un árbol delicado,
ni por qué esa niña que muere entre dos venas ríos
no se va hacia el mar como todos los buques

Quiero saber si el corazón es una lluvia o margen
lo que se queda a un lado cuando dos se sonríen,
o es solo la frontera entre dos manos nuevas
que estrechan una piel caliente que no separa

Hoy riesgo o duda, o sed o sol o látigo
el mundo todo es uno la ribera y el párpado
ese amarillo pájaro que duerme entre dos labios
cuando el alba penetra con esfuerzo en el día

Quiero saber si un puente es hierro o es anhelo,
esa dificultad de unir dos carnes íntimas
esa separación de los pechos tocados
por una flecha nueva surtida entre lo verde

Musgo o luna es lo mismo, lo que nadie sorprende,
esa caricia lenta que de noche a los cuerpos
recorre como pluma o labios que ahora llueven
Quiero saber si el río se aleja de sí mismo
estrechando unas formas en silencio,
catarata de cuerpos que se aman como espuma,
hasta dar en la mar como el placer cedido

Los gritos son estacas de silbo, son lo hincado,
desesperación viva de ver los brazos cortos
alzados hacia el cielo en súplicas de lunas,
cabezas doloridas que arriba duermen, bogan,
sin respirar aún como láminas turbias

Quiero saber si la noche ve abajo
cuerpos blancos de tela echados sobre tierra,
rocas falsas, cartones, hilos, piel, agua quieta,
pájaros como láminas aplicadas al suelo,
o rumores de hierro, bosque virgen al hombre

Quiero saber altura, mar vago o infinito,
si el mar es esa oculta duda que me embriaga
cuando el viento traspone crespones transparentes,
sombra, pesos, marfiles, tormentas alargadas,
lo morado cautivo que más allá invisible
se debate, o jauría de dulces asechanzas

POEMA DE AMOR

Te amo, sueño del viento,
confluyes con mis dedos olvidado del norte
en las dulces mañanas del mundo cabeza abajo
cuando es fácil sonreír porque la lluvia es blanda

En el seno de un río viajar es delicia,
oh peces amigos, decidme el secreto de los ojos abiertos,
de las miradas mías que van a dar en el mar,
sosteniendo las quillas de los barcos lejanos

Yo os amo, viajadores del mundo, los que dormís sobre el
agua,
hombres que van a América en busca de sus vestidos,
los que dejan en la playa su desnudez dolida
y sobre las cubiertas del barco atraen el rayo de la luna

Caminar esperando es risueño, es hermoso,
la plata y el oro no han cambiado de fondo,
botan sobre las ondas, sobre el lomo escamado
y hacen música o sueño para los pelos más rubios

Por el fondo de un río mi deseo se marcha
de los pueblos innúmeros que he tenido en las venas,
esas oscuridades que vestido de negro
he dejado ya lejos dibujadas en espalda

La esperanza es la tierra, es la mejilla,
es un inmenso párpado donde yo sé que existo
¿Te acuerdas? Para el mundo he nacido una noche
en que era suma y resta la clave de los sueños

Peces, árboles, piedras, corazones, medallas,
sobre vuestras concéntricas ondas, sí, detenidas,
yo me muevo y, si giro, me busco, oh centro, oh centro,
camino, viajadores del mundo, del futuro existente
más allá de los mares, en mis pulsos que laten

OLOR DE SANTIDAD

Alguien me dio un empujón fatal Comencé a deslizarme con una velocidad vertiginosa por un tobogán vertiginoso Acelerado matemáticamente Interplanetariamente Tendido en los 45° con la sensación de haberme convertido en uno de esos tornillos que sueltan las estrellas y que se precipitan a un millón de vueltas por segundo Todo vorágine, vueltas, siseos, gritos, flechazos, estómago en garganta, hurras de muchedumbre, gloria, suspensión, temor, frío

¡Que me estrello! ¡Que me estrello!

Pero nunca llegaba al final de mi caída Cada vez me sentía más desenfrenado tobogán dentro del tobogán

Vueltas de peonza de enésima magnitud

Descenso de columna de termómetro

Un frío de millones de estrellas perforando la punta de mi nariz

La gravitación era tan exagerada que me eché a reir

¡Hala! ¡Hala! —me gritaba la muchedumbre por momentos enfurecida

Los siglos eran segundos en aquel tobogán rayado como un mauser

Cuando ya desesperaba de encontrar reposo se produjo una terrible explosión Era el planeta Saturno que había estallado en un tranvía lleno de niños

Sentí de pronto una languidez ecuatorial Un manto de armiño puesto amorosamente sobre mis hombros Un sosegarse de todas mis vísceras hasta entonces con los pelos de punta Una somnolencia Una mano o un ala que se posaba en mi frente Y una voz antigua que decía "Ya puedes morir"

PALACIO DEL HIELO

Los charcos formaban un dominó decapitado de edificios de los que uno es el torreón que me contaron en la infancia de una sola ventana tan alta como los ojos de madre cuando se inclinan sobre la cuna

Cerca de la puerta pende un ahorcado que se balancea sobre el abismo cercado de eternidad, aullando de espacio Soy Yo Es mi esqueleto del que ya no quedan sino los ojos Tan pronto me sonríen, tan pronto me bizquean, tan pronto SE ME VAN A COMER UNA MIGA DE PAN EN EL INTERIOR DEL CEREBRO La ventana se abre y aparece una dama que se da polisoir en las uñas Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle

Quedan mis órbitas solas sin mirada, sin deseos, sin mar, sin polluelos, sin nada,

Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada

"Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos"

ESTOY CANSADO

Estar cansado tiene plumas,
Tiene plumas graciosas como un loro
Plumas que desde luego nunca vuelan
Mas balbucean igual que loro
Estoy cansado de las casas,
Prontamente en ruinas sin un gesto,

Estoy cansado de las cosas,
Con un latir de seda vueltas luego de espaldas
Estoy cansado de estar vivo
Aunque más cansado sería el estar muerto,

Estoy cansado del estar cansado
Entre plumas ligeras sagazmente,
Plumas del loro aquel tan familiar o triste,
El loro aquel del siempre estar cansado

QUÉ RUIDO TAN TRISTE

Qué ruido tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman
Parece como el viento que se mece en otoño
sobre adolescentes mutilados,
Mientras las manos llueven,
Manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
Cataratas de manos que fueron un día
Flores en el jardín de un diminuto bolsillo

Las flores son arena y los niños son hojas,
Y su leve ruido es amable al oído
Cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
Cuando besan el fondo
De un hombre joven y cansado
Porque antaño soñó mucho día y noche

Mas los niños no saben,
Ni tampoco las manos llueven como dicen,
Así el hombre, cansado de estar solo con sus sueños,
Invoca los bolsillos que abandonan arena,
Arena de las flores,
Para que un día decoren su semblante de muerto

DIRÉ CÓMO NACISTEIS

Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,
Como nace un deseo sobre torres de espanto,
Amenazadores barrotes, hiel descolorida,
Noche petrificada a fuerza de puños,
Ante todos, incluso el más rebelde,
Apto solamente en la vida sin muros

Corazas infranqueables, lanzas o puñales,
Todo es bueno si deforma un cuerpo,
Tu deseo es beber esas hojas lascivas
O dormir en ese agua acariciadora
No importa,
Ya declaran tu espíritu impuro

No importa la pureza, los dones que un destino
Levantó hacia las aves con manos imperecederas,
No importa la juventud, sueño más que hombre,
La sonrisa tan noble, playa de seda bajo la tempestad
De un régimen caído

Placeres prohibidos, planetas terrenales,
Miembros de mármol con sabor a estío,
Jugo de esponjas abandonadas por el mar,
Flores de hierro, resonantes como el pecho de un hombre

Soledades altivas, coronas derribadas,
Libertades memorables, manto de juventudes,
Quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
Es vil como un rey, como sombra de rey
Arrastrándose a los pies de la tierra
Para conseguir un trozo de vida

No sabía los límites impuestos,
Límites de metal o papel,
Ya que el azar le hizo abrir los ojos bajo una luz tan alta,
Adonde no llegan realidades vacías,
Leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruídos

Extender entonces la mano
Es hallar una montaña que prohibe,
Un bosque impenetrable que niega,
Un mar que traga adolescentes rebeldes

Pero si la ira, el ultraje, el oprobio y la muerte,
Ávidos dientes sin carne todavía,
Amenazan abriendo sus torrentes,
De otro lado vosotros, placeres prohibidos,
Bronce de orgullo, blasfemia que nada precipita,
Tendéis en una mano el misterio,
Sabor que ninguna amargura corrompe,
Cielos, cielos relampagueantes que aniquilan

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla,
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa
Su fulgor puede destruir vuestro mundo

FOLLETO ACUNADO EN RÚSTICA

Folleto perdura
al mismo tiempo declinando
una taza
una taza portuguesa cualquiera
que se fabrica hoy
en una fabrica de vajilla
pues una taza
se parece por su forma
a una dulce antinomia municipal árabe
montada al final del alrededor
como la mirada de mi bella Gala
la mirada de mi bella Gala
olor de litro
como el tisú epitelial de mi bella Gala
su tisú epitelial chocarrero y lamparista
Si, yo lo repetiría mil veces

Folleto perdura
al mismo tiempo declinado
una taza
una taza portuguesa cualquiera
que se fabrica hoy
en una fábrica de vajilla
pues una taza
se parece por su forma
a una dulce antinomia municipal árabe
montada al final del alrededor
como la mirada de mi bella Gala
la mirada de mi bella Gala
olor a litro
como el tisú epitelial de mi bella Gala
su tisú epitelial chocarrero y lamparista
Sí, yo lo repetiría mil veces

CON EL SOL

Con el sol me nace un pequeño cornetín de un puñado de más de mil fotografías de asnitos secos
Con el sol, cerca de un sitio vacío y mojado, cantan 6 babas y una pequeña sardina roncadora
Con el sol hay una pequeña leche derecha encima el ano de una caracola
Con el sol me nacen dos pequeños tiburones, desdentados, por debajo del brazo
Con el sol hay un moco, de pie, al borde de un canto de acera
y otro moco, de pie, en la cumbre de mi dedo a punto de volar
y otro moco derecho a 20 m encima una piedra que parece un monumento a los loros,
y otro moco quieto encima una arna a 40 m , que es una alegre canción,
y otro moco seco, que es un viraje,
y otro moco volador, que es un traje sastre,
y otro moco enrampado, que es la historia de una nuez,
y otro moco, dado a la bebida, que es los ruidos de la guerra europea
Cuando hace sol, cuando hace sol, cuando hace sol, cuando hace sol, cuando hace sol, cuando hace sol!
Cuando hace sol, hago bonitos castillos
con corchos pintados de rojo
Con plumas de colores
Con saliva
Con los pelos de las orejas de mi familia
Con el vómito de los felices animalitos
Con los hermosos marcos de los cuadros artísticos
Con los excrementos de las cantantes, de las bailantes, de las cabras, de los aficionados a la grisantema, de las bestias secas
Este castillo lo hago expresamente para que lo habite un curioso matrimonio compuesto por un saltamontes viejo y una cenicita de cigarro El saltamontes está formado por más de 100 / 000 000 diminutos peces espada, si se le sopla,los diminutos peces espada se esparcen por el aire y sólo queda de él una antigua y delgadísima pluma estilográfica peluda
En cuanto a la cenicita, ¿tendré que insinuar aún que se trata de un simple MOCO?

UNA PLUMA, que no es tal PLUMA, sino una diminuta HIERBA, representando un caballito de mar, mis encías sobre la colina y al mismo tiempo un hermoso paisaje primaveral

Hay una cabeza de ciervo seca puesta sobre el musgo,
de la cabeza del ciervo sale un pequeño puerco
después otro pequeño puerco
después otro pequeño puerco
después otro pequeño puerco
después un pequeño ciervo verde como una rana
después otro pequeño puerco
después otro pequeño ciervo, verde como el perejil
después aún tres pequeños puercos
y después otro ciervo
y a este pequeño ciervo se le enredan los cuernos
pero hace andar las patas
las patas hacen rodar un tonel de paja tierna
pero el tonel de paja rueda porque debajo hay un río que pasa
y la corriente se lleva el tonel
al llegar a la cascada cae encima de unas ramas y le nace borra
a la mañana siguiente el tonel queda anidado por infinidad de diminutas
fotografías que representan
sombrillitas de colores
en las que están pintados los famosos lagos
Río abajo vive un moco en una cabaña
no quiere más adorno
que una pequeña pero clarísima fotografía de una ardilla
y en vez de lavabo y como único mueble
tiene una almendra recién mondada suspendida de un hilo del centro del techo

Es la época de los bonitos paisajes
de los bonitos paisajes consistentes
en 10 000 pequeños jarrones artísticos de cristal
con raíces de espuma
de los bonitos paisajes consistentes
en un mochuelo helado dentro de una piedra
de los bonitos paisajes consistentes
en 3 caballos rabiosos confitados dentro de una botella,
de los bonitos paisajes consistentes
en lejanas montañas que son 3 caracolas altas como la torre Eiffel
y que se esfuerzan en representar una hojita de menta

Por qué tanta altura caracolas de nácar?
Por qué las manos que caen de vuestra cumbre quedan dormidas?
por qué me han crecido uñas en la punta de los dedos?
es también esto un secreto?

tengo bastantes pelos
es esto un motivo para estar triste?
debo quizás arrancar mis pelos?
estaría bien que bailara un bonito baile?
Un baile no muy cansado?

Por qué esperar que la espuma se pose sobre las rocas lisas
si precisamente las nubes viven
dentro las plumas de dentro las rocas lisas
pero las nubes, la espuma y las rocas lisas
no forman otra cosa que un antiguo y conocido paisaje
donde viví mi adolescencia
mis labios, mis ojos perdidos entre los guijarros
mis cabellos imitando los gestos de las piedras
y vigilado únicamente
por una aceitunita vigiladora
alegre
como un violento puntapié en medio del culo

(Poemas publicados en *La gaceta Literaria*)

Fragmento de **LAS IRREALES OMEGAS**

I

PARA LLEGAR A TIEMPO AL OFERTORIO TUVE QUE TIRARME AL RÍO, CERCA DE LA PRESA DE MONISTROL, PERO LA PLAZA ANTE EL TEMPLO ESTABA TAN CAMBIADA QUE TUVE EL PRESENTIMIENTO DE ENCONTRARME EN UNA CIUDAD FUNCIONAL ESCANDINAVA AL OTRO LADO DEL RÍIO LOS ENROLADOS DE TODAS LAS LEVAS HOPLITAS, MAMELUCOS, GENÍZAROS, MILICIANOS, ETC , ESCUCHABAN LOS ORÁCULOS Y GRITABAN EL TEXTO DE SUS PANCARTASas —IL FAUT S'ENGAGER! IL FAUT S'ENGAGER!, ABÉTISSEZ-VOUS! ABÉTISSEZ-VOUS!

Cuando el sol bajo —oh cenizas humeantes
en el viento enramado ramoso con perfumes marinos—
Llevais los lobos sedientos a las fuentes
en alejados muros, hoscas en áspero prado,
O desbocáis, airados y remotos,
en la sombra reposada de las chicas
Cuando viene el estío, apétalo, y las auras,
y golpeáis lo sagrado después de la confluencia

Sólo los dioses saben por qué señales y piedras
cambiais el rito antiguo por ibérico toro

Si en secreta cueva, escondido o en quinta
rústica, herbosa, descubrís el fetiche
y lo invocáis, polícromo, con las manos abiertas,
O precintáis tractores, y taciturnos
erráis, nocturnos, por orilla arenosa
entre caballos que las playas cautivan
El ojo astral con reflejos celestes—
y negáis el crimen, vestidos como un etrusco,

No hace falta engaño si os sorprenden, hostiles,
piedras y lobos en los sueños acuosos

Pero llego yo —que el riesgo he atravesado,
turbio y estrecho, volando por las piedras
hasta el valle cantor y soleado—,
y a confiados quioscos paro y digo
—Sabios, guardad estos libros son míos,
y los doy tres, y de allí voy al Templo,
mal vestido, a rezar por los que duermen
su sueño diurno en el altar mayor

Y arriba leo la nueva pancarta
"Callan los dioses sus sueños terrestres"

Y abro vidrieras pintadas por gente de hoy
—desfallecientes rojos y azules—, y entre escombros
busco lo Incierto Pero de un bote salto al claustro
ágil y puro, como el Día Primero
y alapintado voy por la callejuela en flor
dulcemente, como si hollara el agua
y Ella viniera, bajo una sombrilla etíope
entre adivinos con sombrero mejicano
(¿Libreros, dónde estáis? ¿Y vosotros, soldados?
¿Y los viejos astutos de fusil con sordina?)
Son los troncos solares luz del Santo Misterio
limpio y distinto, me veo como transparente

Y, más allá de la plaza en la intrusa vitrina
contemplo los grabados de un diario danés

Oscurecidos os veo en el otro valle
tras los juncos, oyendo los oráculos
o tatuando en el cuerpo desnudo las consignas
rodeados de enanos y de canes, con gran ruído
En paredes nocturnas calcad cabeza y sello
Y con dados cargados, en bares sin salida
Jugad, con altivez, en mesas invisibles,
monte y cuerpo, delfín, árbol y pájaro!
Ni el mito, pues, os vale, iniciados
por hierofante disfrazado de botánico
¿Golpeáis al cordero? El Signo no anuléis,
¿Quemáis papeles y tintes? Renace la mente

Exiliado en la región paterna
Remos y hachas resuenan, solitarios!

Septiembre, 1936

PER A ESSER A TEMPS A L'OFERTORI EM VAIG HAVER DE TIRAR AL RIU, TOCANT A LA PRESA DE MONISTROL, PERO LA PLAÇA DE DEVANT EL TEMPLE ERA TAN CANVIADA, QUE VAIG TENIR EL PRESSENTIMENT DE TROBAR-ME EN UNA CIUTAT FUNCIONAL ESCANDINAVA A L'ALTRA BANDA DEL RIU ELS ALLISTATS DE TOTES LES LLEVES HOPLITS, MAMELUCS, GENISSERS, MILICIANS, ETC , ESCOLTAVEN ELS ORACLES I CRIDAVEN EL TEXT DE LLURS PANCARTES —IL FAUT S'ENGAGER! IL FAUT S'ENGAGER!, ABETISSEZ-VOUS! ABETISSEZ-VOUS

Quan a sol baix —oh cendres fumejants / Al vent brancut amb sentors marineres!— / Porteu els llops sedejants a fontanes / En murs extrems i fosques en part fosc, / O desboqueu, irosos i remots, / A l'ombradís on sestegen les noves / Quan ve l'estiu, apetal, i les aures, / I el que es sagrat colpiu conflent ença, / Saben els déus per quins seyals i codols / El ritu vell mudeu pel taure iberic / Si en cau secret, cavadís, o en quinta / Rustic i herbat, descobriu el fetitxe / I l'invoqueu, policrom, mans obertes, / O precinteu tractors i, taciturns, / Erreu, nocturns, pel ribatge arenos / Entre els cavalls que les platges captiven / —L'ull estelat amb reflexos celestes— / I el crim negueu drapats com un etrusc, / No us cal l'engany si us sobtaven, adversos, / Codols i llops en els somnis aquosos / Pero vinc jo —que el rec trebol i estret / Guanyava a braç, alejant per passeres / Fins a la vall solellosa i cantaire—, / I els quiosquers fiats aturo i dic / —Guardeu, sabents, aquests llibres, son meus—, / I els en don tres, i d'allí vaig al Temple, / Tot mal vestit, a pregar pels qui dormen / De son diurn, tocant l'altar major, / I als dalts, llegeixo novella pancarta / "Callen els déus els llurs somnis terrestres" /I obro els vitralls pintats per gent d'avui / —Blaus i vermells defallents—, i per la runa / Cerco l'Incert Mes, d'un bot, salto el claustre, / Agil pur com el Dia Primer / I alapintat me'n vaig pel call florit / Tot dolçament, com si petgés les argues / I Ella vingués, sota una ombrel la etiop, / Entre endevins amb capell mexica / (On sou, llibrers? I vosaltres, soldats? / I els vells astuts amb fusells amb sordina?) / Els troncs solars son llum del Sant Misteri / Net i distint, em veig com transparent / I, plaça enlla, a la intrusa vitrina, / Miro els gravats d'un diari danes / Enfosquets us veig a l'altra vall / Darrere els joncs, escoltant els oracles / O tatuant al cos nu les consignes, / Volants de nans i cans, amb gran remor / En murs de nit calqueu testa i segell / I amb daus plomats, en bras sense sortida, / Jugueu, amb urc, en taulers invisibles, / Muntanya i cos, dofi, arbe i ocell! / Ni el mite, doncs, no us val, iniciats / Pel hierofant disfressat de botanic, / Colpiu l'anyell? No anul-leu el Signe, / Cremeu papers i tints? La ment reneix / Exiliat a la pairal contrada, / Rems i destral ressonin, solitaris!

Fragmento de **KRTU**

SOMBRAS DETRÁS DE LAS LILAS

Mis alas rosa cubrían el cielo Puertas y ventanas estaban cerradas y de esquina a esquina volaban banderas y gallardetes La sombra oval se desvió calle arriba con majestad aterradora La mañana siguiente, las imágenes de los santos de la parroquia aparecieron decapitadas

Fue domingo pasado, a las tres de la tarde, sobre el puente del paseo cuando un borracho mató a una mujer por amor a una rosa que el homicida abandonó sobre el charco de sangre Ya el domingo antes se había señalado un hecho idéntico en el mismo lugar y a la misma hora Presiento para hoy un crimen equivalente Debo, pues, advertir al tabernero y avisar a la policía Pero, Dios mío, ¿y si fuese yo el asesino? He aquí mi vaso rebosante de vino, el carmín de tus labios, de tu seno, de tu sexo, reflejado en la turbia bebida roja ¡Servid más vino, Rafael!, son las dos y media en el puente del paseo hay una mujer con una rosa en la mano y mi cuchillo es fino como la arista de una estrella

El Díaz y el Vicente se han dejado embargar el piano de manubrio ¡Qué tristeza de hoy en adelante, las tardes de domingo! Sombras absurdas vagarán indecisas por los cabos de la calle y el idiota de la taberna se pasará la tarde vertiendo aceite desde la ventana Las hilas ceñirán los muros, se extenderán por las cornisas y tejerán de esquina a esquina espesas cortinas impenetrables En las casas del pasaje ya nunca más viviría nadie, y los bailes que bailarán al caer la noche serán, a mis ojos, invisibles Sólo percibiré las pisadas ágiles de los pies pequeños sobre el asfalto y al caer la noche, las estrellas que entre mil suavidades azul-negras simularán trémulas tetitas adolescentes

Se había puesto, como cuando de niño iba a las procesiones, un traje de lustrina rosa con una ristra de estrellas recortadas de papel de plata, peluca rubia ceñida con una corona de rosas naturales, chinelas blancas con los monogramas de Jesús y María bordados con hilo de oro, y dos pequeñas alas amarillentas

Me esperaba, como siempre, en el patio, entre el lavadero del que sobresalía una roja jabonera y un bello paisaje de bidones de lata, reventados, y negros enseres de uso indeterminado

—¿Por qué —le habría dicho, si me hubiese sido posible recobrar la palabra— te has puesto un vestido tan largo? No se te ve el tornasol de las rodillas y, en el entoldado, no te podré acariciar las piernas

—¿Por qué una jabonera tan espesa cubre el agua del lavadero? Los barcos de papel no podrían navegar en él y ni removiéndola con todas mis fuerzas con el picador de lavar la ropa podremos simular un océano agitado

Me tomó por la mano y silenciosamente me hizo descender por una escalera de peldaños desiguales Dos montones de traviesas de vía férrea formaban un pasadizo fresco que iluminaban irregularmente diminutas bombillas llenas de telarañas ¡Cómo le agradecía tanta diligencia en mostrarme mis paisajes predilectos! Agujeros a medio hacer, muros limítrofes, galerías subterráneas con arboledas de azadas y picos gigantescos, patíos traseros donde cuelgan mil cuerdas inútiles Más que los panoramas de los Alpes o las cimas pirenaicas, más que el amplio hoyo o la cueva y la caverna naturales, me complace el desorden de tantas herramientas inútiles donde la herrumbre seductora brilla como una rosada providencial bajo la claridad violeta que mi compañera compone

—¿Por qué loan los hombres las montañas, los bosques, los ríos y las fuentes, y desprecian, ¡hipócritas!, los laberintos que en sus proyecciones metálicas realizan?

En pleno monólogo interior no me había dado cuenta de que acabábamos de llegar a la salida de un túnel que conducía a una vasta explanada donde los hombres se alegraban de exteriorizar su divina aversión a la naturaleza imitando la desordenada espontaneidad con figuraciones tubulares de plomo y arcilla Otros, infatigables, esparcían por el suelo capachadas de graciosos utensilios de ferretería y, al fondo de todo, cuatro hombres más se perdían por la línea del horizonte, cargados cada uno de ellos con una pesada letra diferente del alfabeto, la lectura conjunta de las cuales daba un nombre misterioso KURT, URKT, TRUK, UKRT, TURK, KRTU —del personaje central de mis sueños

—Llegaremos tarde al baile— hubiera aún dicho, si la palabra me hubiese respondido al pensamiento

Mi compañera no estaba ya a mi lado Recluida para siempre dentro del vehículo productor del generador trifásico, vestida con su traje de baile hecho de múltiples gasas azul celeste, se alejaba despidiéndose con la sonrisa de mil blancas margaritas y sin quejarse de la desgracia que la condenaba a una cárcel tan lóbrega

Yo, agachado más que nunca en el suelo, hecho un pingajo alquitranado de borra, aplicaba unas tenazas de soldadura eléctrica a un soporte metálico e iluminaba el desolado valle de inefables claridades celestes

OMBRES DARRERE ELS LILAS

Mil ales rosa cobrien el cel Portes i finestres eren closes, i de cantonada a cantonada voleiaven banderes i gallardets L'ombra oval es desvia carrer amunt amb majestat aterridora L'endema, les imatges dels sants de la parroquia apareigueren decapitades

Fou diumenge passat, a les tres de la tarda, sobre el pont del passeig, que un embriac occi una dona per amor d'una rosa que l'homicida abandona damunt el toll de sang Ja el diumenge abans hom havia assenyalat un fet identic al mateix indret i a la mateixa hora Pressento per a avui un crim equivalent Em cal, doncs, advertir el taverner i avisar la policia Pero, Deu meu, ¿i si fos jo l'assassi? Vet aci el meu got vessant de vi, el carmi dels teus llavis, del teu si, del teu sexe, reflectit dins la terbola beguda roja Aboqueu mes vi, Rafel!, son dos quarts de tres, al pont del passeig hi ha una dona amb una rosa a la ma i el meu coltell és fi com l'aresta d'un estel

El Diaz i el Vicente s'han deixat embargar el piano de maneta Quina tristesa d'avui endavant, les tardes de diumenge! Ombres absurdes vagaran indecises pels caps de carrer i l'idiota de la taverna es passara la tarda abocant oli des de la finestra Els lilas cenyiran els murs, s'estendran per les cornises i teixiran de cantonada a cantonada espesses cortines impenetrables A les cases del passatge ja no hi viura mai mes ningu, i les danses que hi ballaran a entrada de fosc seran, als meus ulls, invisibles Només percebre l'agil trepig dels peus minyons damunt l'asfalt i, en ésser nit, els estels que entre mil flonjors blau-negre simularan tremules mamelles adolescents

S'havia posat, com quan d'infant anava a les processons, un vestit de llustrina rosa amb una escampadissa d'estels retallats de paper d'estany, perruca rossa cenyida amb una corona de roses naturals, xinelles blanques amb els monogrames de Jesus i Maria brodats amb fil d'or, i dues minses ales esgroguelides

M'esperava, com sempre, al celobert, entre el safareig, del qual sobreeixia una roja saboneta, i un bell paisatge de bidons de llauna, esbotzats, i negres aiuells d'us indeterminat

—¿Per que —li hauria dit, si m'hagués estat possible de reprendre la paraula— t'has posat un vestit tan llarg? No se't veu el tornassol dels genolls i, a l'envelat, no et podré amanyagar les cames

—¿Per que una saboneta tan espesa cobreix l'aigua del safareig? Els vaixells de paper no hi podran navegar i, ni removent-la amb totes les meves forces amb el picador de rentar la roba, no hi podrem simular un oceà agitat

Em prengue per la mà i, silenciosament, em féu davallar per una escala d'esglaons desiguals Dues estufes de travesses de via ferria formaven un passadis fresquívol que il·luminaven irregularment diminutes bombetes enteranyinades Com li agraia tanta de sol-licitud a mostrar-me els meus paisatges dilectes! Foradades a mig fer, murallats riberencs, galeries subterranies amb arbredes d'eixades i picots gegantins, reraetxides on pengen mil cordes inutils Més que els panorames alpestres o els cims pirinencs, més que l'ample buc o la cova i la caverna naturals, em plau el desendreç de tants d'estris inutils on el rovell reductor brilla com una rosada providencial sota la claror moradenca que la meva companya hi aporta

—¿Per que lluen els homes les muntanyes, els boscs els rius i les fontanes, i menyspreen hipocrites!, els laberints que en llurs projeccions metal liques realitzen?

I n ple monoleg interior no m hauria adonat que acabavem d'arribar a la sortida d'un tunel que duia a una vasta esplanada on els homes gosaven exteriorit-zar llur divina aversio a la natura tot estrafent-ne la desordenada espontaneitat amb figuracions tubulars de plom i d'argila Uns altres homes, infatigables, escampeven per terra cabassades de graciosos utensilis de ferreteria i al fons de tot, quatre homes més es perdien per la linia de l'horitzo, carregats cadascun d'ells amb una feruga lletra diversa de l'alfabet, la lectura conjunta de les quals donava el nom misterios KURI URKT, TRUK, UKRT, TURK, KRTU —del personatge central dels meus somnis

—Havem tard al ball— hauria dit encara si la paraula m'hagues respost al pensament

I a meva companya no era ja a costat meu Reclosa per sempre dins el vehicle productor del generador trifasic, vestida amb el seu vestit de ball fet de multiples gases blau cel, s'allunyava tot acomiadant-se'm amb el somriure de mil blanques margarides i sense plaver-se de la dissort que la condemnava a un carcer tan llobreg

Jo, acotat mes que mai en terra, fet un pellingot enquitranat de borra, aplicava unes pinces de soldadura electrica a un suport metal-lic i il-luminava la desolada vall d'inefables clarors celestes

(Versión del catalán de Jesús García Gallego)

ANTE LA "ANATOMIA" DE PICASSO

El huevo fecundado en la curva de una matriz estética
es como loco grito en la distancia gris o
cisne que dormido, extravió sus huesos,
y la sonrisa de la graciosa fuente,
con sus desperezados brazos, con ojos en el tórax,
vientre o rostro,
con los desnudos pies sin dedos ni uñas,
guardando el equilibrio en la goma de una sombra a rayas,
es como río escondido en sus propias orillas,
de dientes regulares y estratégicos

Ved la serenidad del pene joven, correctamente torcido
y estudioso, al que ofrece alimento una esposa sin falda,
con importancia de retórico medievo o escarabajo, que se contonea
—dignamente—, con su velocidad de ancas en pico
Su cuello conserva unas lamentables huellas de chimenea
sin teja o ladrillo difunto
y al fondo todo un paisaje en la pantalla de cines paralíticos
O aquel jazz-band frenético, que servidos sus senos
en un plato, trata de devorarlos febrilmente, de reojo,
acechando una seta con cuernos,
que desfallece con distinción de rumba o borrachera

Los muslos tiernos, partidos por la justa rodilla,
como raíz de muela agonizante, sostiene un ombligo
que de mirar con amarilla pena,
conmueve al triste clavo, zambo, tristísimo
con el cuello suelto

Junto a este clásico capitel, que es manco,
un casco de limón con alfileres
como una carabela que vuelve a navegar entre coches
y radios,
con la firma mesana de rosas de polilla,
sondeando el espacio con sus patas deformes,
vigas, como borquillos tostados y chasqueantes

Ante la silla siglo XVIII, como ángel o
enamorado tísico perdido, siento la tentación de acomodarme
y guardar el paquete de recuerdos
y subir y bajar en rueca deliciosa que mueve el lino
de cabeza blanca,
hospedarme en el feudal castillo a as de copas
y dejar
que la obscena mujer de juegos prohibidos
acuda a la batalla de los sexos
que ha promovido el águila o paleta de tréboles y anteojos,
ante los dos amantes que son melocotones, champagne o cataratas,
risa o tierra sin nombre

De vértices redondos,
con un cráneo suspenso
la esbelta guillotina de rodillas infladas,
como senos repletos de existencias,
amenaza al esófago —zepelín naufragado—,
entre la indiferencia o
el acero —tornillo de redondo hachazo en el cerebro—,
mientras las púas circulares como huesudos traseros
dejan al aire blanco,
la firmeza de una invisible pantorrilla
escrutando las terrazas vírgenes, pobladas de triángulos,
con sólo una vaina
desconsuelo de alondras y naranjas, de dedos enguantados
que se hunden en firmes y geográficas esferas

Con el libro entornado entre los flacos miembros
la dama, abanicando una sospecha
se inicia en la dulzura de un vino de asteroides
que le ofrece el jinete
en la tarjeta de sus globos colgantes y gemelos

Jardines, macetones, pecheras de camisa,
reverencias y culpas —maniquíes de nervios—,
Anatomía de Pecados Justos,
llegamos al final de un beso hueco
como nota de yerto celuloide

NOCHE CONGELADA

Como un alambre frío,
ese vértice tuyo de elefante sagrado,
señala indiferente, un exacto color
entre las brumas

a emborronar las cúspides de yeso
que despiden arrugas tan profundas
como la sima de un pensamiento absurdo
que ávidamente, a tientas, trata de sondear la razón

Como interrogaciones siniestras
que investigan
por qué esta noche los árboles son blancos
se citan los planetas
sorprendidos —ellos—
que eternamente con red o panal
vagan muy azorados
por la rota estrategia de las horas

La yerba, los callaos, las espesas arenas
se hallan tan hábilmente disfrazadas,
que parecen espumas del agua en la marisma,
tantas, como mil erizados senos de adolescentes
que hacen escasas todas las pestañas

El búho que discurre entre las ramas de suspiro opaco
asegura el presagio o aguero de la paz

Tal es la soledad y el aislamiento,
que al flotar una hoja arruinando los copos
las blasfemias de toda la quietud
deslizan en sus huesos amapolas o estaño

LUNA DE MIEL

Me había dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer Por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante crucificado sobre mi propia cama de matrimonio puesta en posición vertical tras un gran balcón de cristales abierto a una calle desolada Amanecía tras aquel balcón que me servía de vitrina Estaba completamente desnudo Sentía frío y verguenza de que me pudieran ver desde la calle Unas finas manos de mujer florecian sobre mis pies como dos clavos blancos y, probablemente, eran ellas las que me sujetaban de nuevo Inventé, para aquel momento, una oración llena de ternura, en la que había mezclados confusos recuerdos de un libro sobre las obras de misericordia que se me hizo aprender de memoria de niño y versos de Paul Claudel y fragmentos de mi Segundo epistolario

Tras mi tierna oración, un ejército de moscas de alas verdes, de caracoles de campo, de cucarachas, de sapos y de pequeños ratones blancos, comenzaron a subirme por las piernas hasta cubrirme con sus inmundicias todo el cuerpo He aquí el traje que se me tenía reservado Bullía en torno a mi cabeza el hervidero hostil de las moscas Un temblor espeluznante palpitaba sobre mi vientre y sobre mis brazos y sobre mi cara y sobre mis axilas y hasta sobre mis manos clavadas a la cama por dos anchos puñales que me producía una sangría abundante Los ojos se me nublaban, y preveía que me iba a desmayar de un momento a otro Mis mayores amarguras no provenían de esto, sin embargo Sino de una cabeza truncada de mujer morena, que desde un rincón del balcón me miraba con ojos suplicantes, como si dependiera sólo de mí sus destinos De aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador, e iluminada por la luz tenue del alba, fluía un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón Habló, al fin, la cabeza, y la voz de María Ana amaneció de pronto sobre la noche apremiante de la alcoba

—Ahora puedo decirte que te odio, mi pobre viejo burlado, mi gran cornudo macilento No tocarás ya jamás mis senos, acariciados hoy por manos de ángeles Anda mi sexo ahora por las casas de prostitución de los puertos del Mediterráneo, visitadas por jóvenes marineros audaces, y mis pies corren tras brazos desclavados y tras labios vírgenes Para ti me queda esta cabeza truncada y estos ojos tímidos y esta perenne boca insultante Y este gran charco de mi propia sangre, goteando sobre la acera de una calle del alba y sobre los trajecitos blancos de las primeras escolares El reloj de tu crucifixión Tu clepsidra sangrienta Con la última gota de mi sangre se acabará también tu sueño

Empezaron a sonar sobre mi cabeza unas campanadas que yo sabía distantes, un dolondeo acelerado y monótono Venía un aroma de incienso desde la calle y un murmullo de rezos y un taconeo de procesión y un rumor de enaguas Alguien gritó, desgarradoramente, a mi espalda, apagando con su grito todos los ruidos

Vi cómo el velador cedía bajo un gran peso, y la cabeza de María Ana rodaba al suelo, arrastrando en su caída cuatro blandones encendidos que yo no

había visto hasta entonces En el cielo, que empezaba a hacerse apenas rosado, flotaba una gran cruz oblonga a cuyo alrededor volaban varios cuervos silenciosos como siniestro rebaño de ataúdes alados

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones

Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas trasatlánticas Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cáctus, higueras mórbidas y aulagas doradas Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombras violentas de unas zarzas

Yo, el hijastro de la isla El aislado

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos El anunciado tiernamente por el Apocalipsis Aquél en que el sol se inmoviliza de pronto, o en que su paso es tan tímido, que la vista no acierta a seguirlo o apenas si lo advierte

Presiento que no se va a acabar nunca este ocaso, medido como por un gran reloj cuyo péndulo corriera lentamente en cada oscilación millares de kilómetros Pendientes de él hay un nacimiento de aventura, un huevo en flor y una pistola engatillada

"Y yo no he traído hasta aquí —escribo— ni sus muslos de nieve, ni sus manos hábiles, ni siquiera sus ojos desmesuradamente abiertos dentro de un estuche sin leyenda "

Vaga en el aire un alto oro de ausencia, como vigilia de alma en pena, o sueño de niño agonizante, en lucha silenciosa con el paisaje y sus recuerdos De quebrados rincones llegan ecos de alcobas secretas sobre jardines enlunados, de balcones entreabiertos a noches profundas, de voces impotentes de naúfragos, de bancos solitarios donde yacen cadáveres de niñas recién asesinadas, de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, un joven muy pálido y muchos angustiosos gritos de hambre

¿De dónde ha caído esa luz en que se han quemado mis manos y las cartas donde mi único secreto vivía entre estremecidos temblores agobiantes?

¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se fundió con la espuma marina y con la estela de la luna y con las alas de las gaviotas?

¿De dónde ha venido ese grito que ha interrumpido de pronto la tarde y ha hecho volver a un mismo tiempo todos los ojos y todas las manos hacia un mismo punto vago y distante?

¿Y de quiénes son esos cadáveres que ha traído la última marea sobre las playas del alba y de quiénes esas coronas de rosas y esos pasos silenciosos sobre la arena en sombra?

Yo, el hijastro de la isla El aislado

Asisto a la apertura del naufragio más largo de la historia Aquél que el golpear del pico de un cuervo lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amarguras, óleos y sueños

Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez precipitada por una lívida tarde sin proa

Me voy hundiendo, atropelladamente, en un ocaso, que se hace cada vez mas hondo, precedido por la ávida cita de una estrella

Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme con ellas, acaso

LA CITA ABIERTA

Por la derecha de la voz del sueño de la estatua
pasa un río de pájaros
El río es una niña y el pájaro una llave
Y la llave un campo de trigo
que abre un lento caracol de cien días
Esto quiere decir que las colinas de los hombres rotos
son de cartón, madera y nueces verdes
Pero no toquéis esa angustia es toda del domingo
que crearon los nidos donde mañana empollarán las piedras adúlteras
Es de aquel pez que mira por el ojo del mar
cómo la guerra es la ternura que guardan los lechos vacíos
y la paz esa sangre con que los pies salpican sus cadenas
Vámonos ya No taladres la sombra que tenía hace cuatro años,
que me duelen los dedos del hambre y el corazón de las lluvias
Mejor es que te duermas, que prosigas andando
Yo te esperaré hasta los tigres, a la orilla del lago, después de la vendimia
mintiendo labradores a los campos
y hombros de alguien sobre las desiertas promesas sin agua

EL RELOJ DE MI CUERPO

Apenas a tus ojos asomaron los ríos de sangre derramada en la guerra
cuando la noche, con su quilla helada, atravesó mis bosques de ternura
Oh los mares sin islas, las huellas de tus manos en el aire de mis cabellos,
ya sin ti, al pie de los días crucificados, mientras maduran las naranjas
Aún estoy sordo de la despedida, cuando las mariposas se quemaron las alas
entre las campanadas de los árboles disecados en las paredes
y los relojes despiertos en los árboles del jardín
Toda la tierra tiene ahora un frescor de ceniza y de arena
Las botellas recuerdan aquel último beso estallado en sus cuellos
sin que puedan los líquidos hacerlas olvidar que te marchaste
Te lloro con mis manos y con mis muslos que ya no encuentro
más que a través de trincheras abandonadas y de globos cautivos
He puesto el latir de mis sienes al compás de tus pasos subiendo la escalera
para oír cómo pisa tu sangre sobre las yemas de mis dedos ausentes
Sigue el dolor rodando Y es tan duro
que podría servir de rieles a los trenes cargados de heridos
Y tengo miedo Miedo de que se escape de mi insomnio
helando las palabras que dicen las cerillas a los niños

HABLA UN INTERRUPTOR

No me preguntéis cuántos pensamientos
caben a la redonda en mi cabeza
porque os diré que tantos
como acantilados en un percebe
Pero cuando gimo a la hora de la nostalgia
no recuerdo la lectura si los libros son verdes
Y bien sabéis que una cartera de piel de ante
puede magnetizarme teniendo las manos apagadas
Y que mi sueño mas bello es aquél
en que una mujer desnuda se va quedando
transparente como un farol tocado de ateísmo
Y que sólo contraería matrimonio
con una brújula
a condición de tener cuatro hijos ciegos
Y que si mi risa es una catarata puesta a secar
es porque la música de los pájaros
me sugiere una pelota que se hincha de turbias patadas
y porque las bocinas de los automóviles
tienen olor a arcoiris
Las ventanas que dan al patio de los contratiempos
son del mismo matiz de mi frente
y desde ellas prefiero de tarde, la letra m si es pelirroja,
al amanecer, una entre la g y la h,
y al mediodía, la misma que picotean los trabuzones del alba
Como mis sentidos nacieron en una naranja con relámpagos,
a veces,
cuando la noche no está de guardia,
la lluvia puede dilucidar la joroba de un centinela
Pero a pesar de todo esto
nunca acariciaré los rayos delsol
porque mi soledad está siempre libertando
cerrojos del tamaño de hombres

PAISAJE DE LA MULTITUD QUE VOMITA

(Anochecer de Coney Island)

La mujer gorda venía delante
arrancando las raíces y mojando el pergamino de los
tambores,
la mujer gorda
que vuelve del revés los pulpos agonizantes
La mujer gorda enemiga de la luna,
corría por las calles y los pisos deshabitados
y dejaba por los rincones pequeñas calaveras de paloma
y levantaba las furias de los banquetes de los siglos últimos
y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido
y filtraba un ansia de luz en las circulaciones subterráneas
Son los cementerios, lo sé, son los cementerios
y el dolor de las cocinas enterradas bajo la arena,
son los muertos, los faisanes y las manzanas de otra hora
los que nos empujan en la garganta

Llegaban los rumores de la selva del vómito
con las mujeres vacías, con niños de cera caliente,
con árboles fermentados y camareros incansables
que sirven platos de sal bajo las arpas de la saliva
Sin remedio, hijo mío, ¡vomita! No hay remedio
No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la
prostituta,
ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido
Son los muertos que arañan con sus manos de tierra
las puertas de pedernal donde se pudren nublos y postres

La mujer gorda venía delante
con las gentes de los barcos, de las tabernas y de los jardines
El vómito agitaba delicadamente sus tambores
entre algunas niñas de sangre
que pedían protección a la luna
¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!
Esta mirada fue mía, pero ya no es mía,
esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol
y despide barcos increíbles
por las anémonas de los muelles

Me defiendo con esta mirada
que mana de las ondas por donde el alba no se atreve,
yo, poeta sin brazos, perdido
entre la multitud que vomita,
sin caballo efusivo que corte
los espesos musgos de mis sienes

Pero la mujer gorda seguía delante
y la gente buscaba las farmacias
donde el amargo trópico se fija
Sólo cuando izaron la bandera y llegaron los primeros canes
la ciudad entera se agolpó en las barandillas del
embarcadero

GRITO HACIA ROMA

(Desde la Torre del Chrysler Building)

Manzanas levemente heridas
por los finos espadines de plata,
nubes rasgadas por una mano de coral
que lleva en el dorso una almendra de fuego,
peces de arsénico como tiburones,
tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud,
rosas que hieren
y agujas instaladas en los caños de la sangre,
mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos
caerán sobre ti Caerán sobre la gran cúpula
que untan de aceite las lenguas militares
donde un hombre se orina en una deslumbrante paloma
y escupe carbón machacado
rodeado de miles de campanillas

Porque ya no hay quien reparta el pan ni el vino,
niquien cultive hierbas en la boca del muerto,
ni quien abra los linos del reposo,
ni quien llore por las heridas de los elefantes
No hay más que un millón de herreros
forjando cadenas para los niños que han de venir
No hay más que un millón de carpinteros
que hacen ataúdes sin cruz
No hay más que un gentío de lamentos
que se abren las ropas en espera de la bala
El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas,

y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán

Los maestros enseñan a los niños
una luz maravillosa que viene del monte,
pero lo que llega es una reunión de cloacas
donde gritan las oscuras ninfas del cólera
Los maestros señalan con devoción las enormes cúpulas
sahumadas,
pero debajo de las estatuas no hay amor,
no hay amor bajo los ojos de cristal definitivo
El amor está en las carnes desgarradas por la sed,
en la choza diminuta que lucha con la inundación,
el amor está en los fosos donde luchanb las sierpes del
hambre,
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas
Pero el viejo de las manos traslúcidas
dirá amor, amor, amor,
aclamado por millones de moribundos,
dirá amor, amor, amor,
entre el tisú estremecido de ternura,
dirá paz, paz, paz,
entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita,
dirá amor, amor, amor,
hasta que se le pongan de plata los labios

Mientras tanto, mientras tanto, ¡ay!, mientras tanto,
los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido de los
directores,
las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,
ha de gritar aunque le estrellen los sesos en el muro,
ha de gritar frente a las cúpulas,
ha de gritar loca de fuego,
ha de gritar loca de nieve,
ha de gritar con la cabeza llena de excremento,
ha de gritar como todas las noches juntas,
ha de gritar con voz tan desgarrada
hasta que las ciudades tiemblen como niñas

y rompan las prisiones del aceite y la música,
porque queremos el pan nuestro de cada día,
flor de aliso y perenne ternura desgranada,
porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra
que da sus frutos para todos

DESDE TIERRA TIERNAMENTE

Con el rubor de juvenil lagarto
Te miro desde tierra dulcemente
Con amor de papel de verde lija
Temblorosos los ojos hacia el cielo
Gris de la media que termina en nácar
De residencia donde edenes viven
Cálido tiempo que olvidó su huida

En ceniza se dobla la lechuga
De mi espalda y corazón dolidos
Cuando miden tu altura desde suela
Que levanta columnas sosteniendo
Vientre de rosa de mi desespero
Donde nunca será posar mi frente
Ese sueño feliz de rotas alas

Mi alzado ya lo sé nada levanta
Más allá del betún negro de pena
Donde nace tacón que vive en pico
Cono invertido buscador de sienes
Amante enmaridado con madera
De amargura recóndita de rama
De sólo funerales de tercera

La orden me llega como despeñada
Lámina enfilo de tu boca y mía
Para dejarte plano en hoja seca
Para que en grieta sigas de dos losas
Y tu lengua sedienta pruebe sólo
Agujas de minúsculas hormigas

PRESENCIA

La palmera copiaba su cintura
Limitada por el cielo de la tarde
Ventanas a la par gritan el caso
Con asombro de marcos de sus bocas
Sufren choques las curvas de los ríos
Llorando amargas rectas con la yerba

Las cosas van contando el gran suceso
Resolviendo en entrañas de una clave
Justo norte de estrellas prometida
Y va pregona el viento llanamente
El nacimiento aquí de flor exacta
Anunciada por fórmula de texto
Viejo en mis años de caligrafía

Lograda rosa si perfecta y pura
O fresca fruta de fragante carne
Inmaculada en lino de la nube
Despertada por albas nacaradas
Con corazón abierto de ternura
De gran puerta sin hoja al sentimiento
Y los ojos de luto terciopelo
Y manos con anillos de otra era
Y pie en la esfera de este diablo mundo

Naufragaron sin pena compromisos
De ayeres complicados de otros rostros
De madrugadas de cabellos sueltos
Y labios con sabor de sinsabores

Confirmada estás tú por sueño mío
Presente estás en mí sin cortapisas
Sin sombra de reproche aproximado
Sin sombra del honor bajo palabra
Sin sombra de sombreros sobre ojos
Sin sombra en mármol levantado estatua

Y mi mano no toca esta presencia
Por miedo de jugada a los sentidos
Pero una palma copia la cintura
De la línea más grácil de la tierra

RAPTO DE GRETA GARBO

A Francisco Medina

Con tales dolorosos cuchillos la miraba,
que —al fin— pude recortarla
(Unas gotas de sangre plateada
cayeron sobre mi solapa)
Quedó, temblando, en la pantalla,
siluetada,
una serpiente blanca
Libre —ya— de su prisión de celuloide,
en un languor supremo se estiró por la sala
Sin perder un minuto,
y con limpieza prestimánica
la atrapé por el aire, sepultándola,
en mi cartera colorada
(¡Y era de ver a los espectadores protestando
del secuestro maudito!
¡Pidiendo la devolución de las entradas!)

FILM VAMPIRESCO

A Domingo Perez Minik

Tus ojos de Joan Crawford
yo los hice más grandes, más grandes, todavía
Con qué crueles bisturíes te dilaté los párpados
Y tus ojos se abrían y se abrían,

desmesurados,
en un crescendo blanco
De tal forma,
que llegaron a ser dos grandes huevos
de abandono y espanto

(Y tú, ausente, intocada
Sin presentir siquiera
el horroroso crimen cometido
a dos metros escasos)

MINUTO A BRIGITTE HELM

A Francisco Aguilar

Avanzando Avanzando
Con un silencio de puñal tan hondo,
tan sutil, tan helado
Avanzando Avanzando
Por un cono de luz, huida sombra
Nocturna
Ensangrentada
Avanzando Avanzando
Ignorante de todo Fatal Desmesurada
Aserrando los robles mas robustos
Con su fija mirada
Avanzando Avanzando
Con una veste de asfódelos y un collar de mandrágoras
Avanzando, avanzando, avanzando
Con su aliento, aquí —va—
onda negra
Salada

(Sin poder detenerla,
yo, en la opuesta pantalla
De manera tan fúnebre encalada
Con los brazos en cruz
Bajo la luna mala)

LA MUJER DE ARCILLA

Todos los preparativos los había ultimado para partir en una dirección ya determinada pero aún desconocida para mí ¿Tendría ojos azules o piel de arena? Las maletas agrupábanse a mi alrededor y en cada una de ellas, que eran muchas, había grabado un nombre de una nación diferente Mis pies estaban tapados por el equipaje siéndome imposible verlos y mis manos rompían una amarra cada vez que estrechaban, una a una, la infinidad de manos de despedida que brotaban del muro macizo y compacto puesto ante mi vista

Todos los preparativos estaban ultimados ¿Tendría ojos azules o piel de arena? Sólo faltaban el sol y el reloj para partir y el sol y el reloj no aparecían por parte alguna Esta falta comenzó a preocuparme y me sumí en una minuciosa pesquisa a través de los pliegues de mi pañuelo que dió también un resultado negativo El sol y el reloj permanecían ocultos

Llegó el momento de la partida y el viaje empezó su itinerario deslizándose ante mí, que continuaba rodeado de equipaje, sin verme obligado a realizar el menor esfuerzo para trasladarme de un lugar a otro

Cinco veces vino el revisor a picarme el billete que yo le entregaba sin decir palabra alguna pero en la última tuvimos el siguiente diálogo

—¿Qué dirección lleva usted?

—No sé

—Ha equivocado usted su ruta

—Puede

—Se verá usted obligado a ganar el cielo con el sudor de su frente

—¡Bueno! Al final del viaje me haré panadero

Al oir la última palabra tocó un silbato el revisor, el viaje frenó en el acto y yo caí sobre el equipaje violentamente Pude difícilmente deshacerme de aquella maraña de maletas y al incorporarme y dar el primer paso lo hice en el comienzo de una gran avenida de rascacielos con calidad de caramelos de los Alpes

Sus vetas de colores vivos imantaban mis miradas mientras en un vaso de agua se abrían las sorpresas japonesas con monotonía empalagosa hasta dejar reseca mi garganta

Cada ventana de los rascacielos era un enorme imanero luminoso, rojo, que se apagaba y encendía con breves intérvalos

Yo iba cubierto de un hongo verde, llevaba el bastón colgado del brazo izquierdo, los guantes en la misma mano y con la mano derecha repartía bendiciones a todos cuantos salían a mi paso para invitarme a entrar en sus casas ofreciéndome con gran algarabía ombligos y perfumes

Mi paso era lento y marchaba por enmedio de la avenida procurando cuidadosamente no pisar las junturas de las losas cuando una ráfaga de aire dió un embate al hongo que quedó en equilibrio sobre mi cabeza Otra ráfaga y caería rodando por el suelo Quise sujetarlo pero mis manos se hicieron de mármol,

pesadas y frías, y obligaron a caer en vertical, pegados al cuerpo, a mis brazos Mi sombrero se iba y no podía impedirlo, hasta que cayó por tierra y lo arrastró el viento hacia un portal de donde no salió más que José Bergamín a quien tenía grandes deseos de conocer Al pasar a mi altura inclinó la cabeza sonriéndose y se metió, quedando inmovilizado, en un espejo cóncavo

Ya dentro del portal se elevaba ante mi vista una escalera en espiral por la que ascendí sin que mis pies llegasen a tocar sus peldaños

Todas mis ideas se derrumbaron con gran estrépito adquiriendo una ligereza y flexibilidad de que no había gozado antes Aún no había terminado mi ascensión y yo me veía en el último piso, ante una puerta y llamando en ella quedamente con los nudillos

Cuando mis dos cuerpos volvieron a fundirse empujé la puerta y me encontré en una habitación cuadrada con las paredes cubiertas de negro En el centro de la habitación había una figura de mujer desnuda, inmóvil y de una perfección maravillosa en líneas y contornos Mi corazón partióse en mil pedazos repartiéndose por todo mi cuerpo y cada uno de estos pedacitos engendraba un nuevo corazón que latía desesperadamente

Permanecí largo rato extasiado ante aquella mujer inmóvil sin atreverme a aproximarme a ella por miedo de romper su bella serenidad

Ya más sosegado le hice estas tres preguntas

—¿Dos palabras son curvas?

—¿Sabes bailar?

—¿La ley de la gravedad es cierta?

Todas ellas quedaron sin respuesta y entonces me decidí a tocarle con mi bastón para hacerla salir de aquel estado de inmovilidad

Los golpes que dí sobre la mujer desnuda sonaron a barro cocido y ella continuó en la misma postura

Me acerqué cuanto pude a la mujer desnuda y vi que era de arcilla cocida pero de una belleza nunca vista No pude contener mi deseo y le di un beso en los labios y sus labios se hicieron de carne mientras estaban en contacto con los míos

Mi deseo iba en aumento y comencé a besarla en todo su cuerpo y por dondequiera que rozaban mis labios, quedaba transfigurado en carne

Entonces quise hacerla toda ella de carne tejiendo su cuerpo con mis besos pero su cuerpo volvía a ser de arcilla al separarse de él mis labios

Yo seguí besando frenéticamente aquel cuerpo de arcilla de la mujer desnuda hasta que de mi espalda brotaron dos alas blancas y con sus movimientos me hicieron salir de aquella habitación por la ventana y me remontaron sobre las nubes doradas y dulces

Después las alas se paralizaron y me dejaron caaaaaaaaeeeeeeeer

TEXTOS ONÍRICOS

Viajero sagrado por los ríos lechosos, sin remos ni miosotis para acortar las distancias, cambié las monedas ayudado por Dios en dos alfanjes brillantes que me trajeron rodajas del hipopótamo verde recostado en las nubes ancladas en mi presencia Los árboles venían a mi encuentro en dos filas simétricas con sus ramas peludas abiertas para estrecharme contra su corazón y exprimir hasta la última gota de vodka de las estrellas polares en el recipiente de mis cuencas vacías de ojos pero llenas de miradas El ave del Paraíso quedó clavada en la veleta anónima que sostiene las cuatro direcciones de los Evangelios

Si a veces pregunto por la Luna no es para pasear por el Sahara ni para saber en qué época quedarán preñadas todas las camellas Habituado a ver pirámides saltaba sobre las bayonetas sin apenas mirar, ni aún para despreciarlo, el sombrero de Napoleón Y cuando miraba los horizontes se iban alejando a medida que engrosaba mi cuerpo como una pompa de jabón hasta llegar a sustituir a la Tierra y engañar al afilador haciéndole creer que su piedra asperón era carne de mi carne y que las estrellas que brotaban al roce del cuchillo se disolvían en mi sangre La lentitud desgarra mis tejidos que van en una velocidad progresiva para alcanzar el punto destinado a su muerte, y desde allí podrán enviarme sus últimas risas recién cortadas de los árboles en flor Yo no tengo la culpa de que exista un espejo y multiplique mis risas hasta conseguir una nevada que sepulte mis miembros y haga huir del Paraíso Terrenal a la serpiente que todas las mañanas cuidaba de limpiar mis dientes y regalaba cada día un nuevo anillo a mi prometida antes de que partiera para descubrir su mundo engarzado a los anillos que brotaban de sus diez dedos Perdida en un bosque de sicomoros exhalaba su último suspiro cuando un venablo lanzado por la angustia iluminó mi frente con la sangre roja que manaba de mi herida y pude llegar a tiempo de salvarla y de beber en todos los manantiales antes de agotarse y quedar convertida la Tierra en una bola de tabaco que despedía un olor a incienso al ser quemada en mi dunhill El humo que salía de mi pipa trazó el itinerario recorrido por Phileas Fogg al dar la vuelta al mundo sobre un cielo azul arrugado por las nubes que saltaban de la pecera colocada junto a mi mesa de trabajo La heroína lloraba perlas rojas y no me daba las gracias cuando de cada uno de los pelos de mi cabeza comenzaron a salir bengalas multicolores

HACIA ALLÍ

En una espiral sube este aleteo que florece en luces de bengala y hace de mi cuerpo una bujía poblada de aves del Paraíso Mi alma tiene sangre luminosa y voy dejando por allí donde pasó un reguero de fuegos fatuos desprendidos de las astillas de mis huesos que saltan al choque con las esquinas de las calles Todas las calles desembocan en el monte Calvario y esta mujer, que lleva su dedo índice sobre los labios para apagar los fuegos fatuos, también desembocan en el monte calvario

Mi cuerpo sin brazos ni piernas da saltos de arena de pez recién salido del mar Este rumor de olas ¿porqué llena de sangre mis ojos y de espuma mi boca?

La cita fue en el monte Calvario y una vez allí tomaremos un cock-tail reunidos y pronunciaremos nuestra última palabra

EVASIÓN CONTÍNUA

Surgían de la tierra
bocanadas de humo
al paso de mi cuerpo
sin su piel y al desnudo

Surgían de la tierra
alaridos de búhos
que llevan en su entraña
nostalgias de futuro

Un puñal se ha clavado
sobre su cuerpo mudo
que derrama su savia
en un árbol sin fruto
del que florecen pájaros
que vuelan a otro mundo

Mi vista se extravía
entre arroyos y juncos

DIENTE POR DIENTE

I

En el país de la risa la ceniza precede al fuego
La nieve al álamo
Las lágrimas a sus tronos

Lo que es esperanza en un comienzo se hace huella en el
camino
Lo que ocurre deja los colores desunidos
Pero sujetos a una especie de impostura oscura
Para perder la vida no hay más que un motivo el cielo
Las bocas huelen al deseo de descubrir un hermoso crimen
Un café nunca está lejos

Unidos por una misma tendencia
Cuando el alba paga las nubes con su vida
Unidos por el bajo relieve de una voz venida a menos
Unidos como monedas en el precio de una mujer desnuda
Los miembros de un hombre no dejan allí nada que desear
Como elipses parciales
Como solos de arpa
Como tiros al aire
Como cerillas

III

Tanto progreso introducido en
nuestra jaqueca pálida miseria de estufa
sin dolor sin domador sin
nada parecido a vientre maternal y ni
a tesoros ocultos

viejos lobos de esperanza fumando
en el origen de las lágrimas lejos de las
montañas que sangran por la nariz de las flores
amargura reemplaza las úlceras de lacre
Los cangrejos en las tardes de lluvia

Las mujeres perdidas en cada
emboscada de frío que
sobresale aún de las ramas disfrazadas de estatura
mercancías luminosas de sus rodillas
dispuestas a caer al borde de la sombra en llamas
como grúas de sinceros impulsos
Cadenas de los siempre incomprendidos

CAMINO DE CARNE

Hubiera llovido a la menor vacilación de un pájaro Pero se encontraban demasiado solos para alejar las sospechas de la luz y no tan fuera de mi temperamento como aquello que un ciego es siempre capaz de creer Por el contrario, aquí y allí, entre las victorias del calor y los laureles que brotaban sin más limitación que un deseo inconfesable, veíanse enjambres de moscas dispersándose como los tipos de un periódico al fin de la jornada El río del atardecer había torcido tu imagen y no podía ya arrancarla de mi pecho sin verse obligado a optar entre hacerte sonreír o despeñarse o por lo menos sin rodearla de una hierba de injurias prohibida a todos aquellos que no pueden convertirse en esclavos Piececitos míos motivando tréboles en el discurso de las estaciones, piececitos soleando un poco la vieja carretera y cuya falta elocuente de sandalias forma parte de las gesticulaciones de los árboles que quedan rezagados, a lo lejos, sometidos a la voluntad mal disfrazada del poniente

No saber y no multiplicar,
y beberse todas las maravillas
para desembocar luego en el
mapa limpio,
con cara de raro maniquí,
roja de zumo erótico
y asistido por la multitud ignorante

No saber y no recordar,
y después de beber los posos,
descubrir que la sábana tiene
la culpa
y que el objeto es evidente
como yo

Salir rebotado
hacia los confines de la demencia

JACINTA EMPIEZA A NO COMPRENDER

Jacinta no ve que siendo dulce es amarga,
no ve que su figura es de hueso y de carne,
de marfil y de cuerno,
de sangre, de piel, de cabellos, de agua,
de memoria, de voluntad, de inteligencia,
de amores y de odios,
de pasiones confusas y ensoñaciones claras
No ve, Jacinta, sino el resultado
No ve la divina tramoya
No ve los dramas de la roca en la orilla,
del pensamiento caminando sobre sí mismo,
de la rosa en el fango
¡Mundo resuelto,
vida resuelta,
final besucón de película!
Si Pero
debajo de los muebles, detrás de las cortinas,
en el fondo del baño, sobre el lino nupcial,
kilómetros, millas de aburrimiento

No saber y no multiplicar,
y beberse todas las maravillas
para desembocar luego en el mapa limpio,
con cara de raro maniquí,
roja de zumo erótico
y asistido por la multitud ignorante

No saber y no recordar,
y después de beber los posos,
descubrir que la sábana tiene la culpa
y que el objeto es evidente como yo

Salir rebotado
hacia los confines de la demencia
con cara de raro maniquí troglodita,
para beber, no las historias,
sino el zumo de la verdad inalcanzada

No saber, ni multiplicar,
ni permitir que las estrellas afinquen en la vida,
ni tolerar que rece la magnolia
donde el clavel divide las propiedades

Ignorar la planimetría
por devoción al marchamo que nace

No saber, ignorar, subir endiablado
a los intríngulis del alma fetal,
y con un extraño puro
humear los costillares de la cultura

Resbalar después por la alfombra de lino,
hasta la mar,
y al paso decir que brinquen los muertos
porque ha llegado la hora del té

O bien, salir descamisado
por los senderos de leche y malaquita,
en busca del toro que nadie lancea
y de la mocita sin jersey

La cosa es no saber la tabla,
porque el número en crecimiento es pernicioso

No saber, ni multiplicar
Ni afeitarse
Recoger es oficio astroso,
y beber es nuestro simpático baño

Dirán los hombrecillos pedantes,
que no existe la simbiosis de la luz y el agua,
pero yo os digo que el veintitrés y la cómoda
comulgan con el zapato y la oropéndola
sin que noten anomalías en el discurso

Esto es la vida, la vida de lo irreal,
de lo ilusorio, padre de lo positivo

Es esto la vida y no dadle vueltas
Porque sí, porque no,
y porque de la torre baja el mirlo
para proseguir sus quehaceres

De *Carambas*

lengua que hace su cama cuando ya no se le importa un pito el rocío que le pega a la jeca haciendo su arroz con pollo en la sartén y organiza en el amor la noche con sus guantes de risas al rededor de la línea de fuego más de lo que parece ofendido y tan pálido de ver como jamón no huele y que se estremece y el pájaro que canta retuerce la cortina que abanica su cara y la corta en la nieve que cuece sus cintas de todos colores en la flauta la copa que cantándole como si cantar pudiese calavera que le muerde la mano y se la lleva suspendida por el anillo envuelto en el ruido de las alas de las moscas que la nota que sostiene el violín no deja respirar apretándole el cuello con sus tenazas roe la puñalada que hincha en el globo atado con longanizas extremeñas la razón perentoria del azul tan gracioso que sentado en su silla curula y arreglándose las faldas a cada momentito cuando pasa la flecha tan veloz la echa pimienta y sal y lee el porvenir en el ojo del toro puchero roto cuchara hecha de boj y reloj de pulsera orégano laurel y aljofaina de plata y zapato de seda y recuerdo del paso de una mano por la rodilla inscrito en su cabeza retratada en el cartel con su nombre primoroso y el de su ganadería adornada con jazmines junta las mil razones de estar callado sordo a la pulga que mea la lluvia de tanto café con leche que sacude la cabellera que espera escondido detrás de la puerta de hierro que hincha la vela la buena educación que recibió tendido todo el día en la cama el trozo de cristal para que el viento envuelto en el embozo del mandoble chorreando caricias no haga más que correr y maldecir las castañas pilongas y el cardo, y no se le puede decir que si reparte el pan olvida al ciego y a la paloma color de lilas pero ahora que ya es tarde y que la noche se pone ya el sombrero y busca su paraguas y cuenta los naipes de la baraja de 2 a 4 y de 50 á 8 si asesina y aprieta de toda su maldad contra los labios del limón del espejo ardiendo como un loco y se quema la boca el cántaro flautín y pide al ciego que le indique el camino más corto que raja su color en la capa el cuerno retorcido ya sabes tú por quién la luz que cae y se estrella en su cara repica en la campana que espanta con sus gestos de adios la catedral que el aire que persigue a latigazos el león que se disfraza de torero se desmaya en sus brazos sin un ole ahora ya si estallando y en su mirada la radio amanecida con tantas cuentas atrasadas a cuestas reteniendo el aliento y llevando en el plato en equilibrio la tajada de luna la sombra que el silencio desmorona hace que el reo siga fotografiando en el beso una chinche de sol si la fa re si mi fa do si la do fa se come el aroma de la hora que cae y atraviesa la página que vuela y si después de hacer su petate deshace el ramillete que se lleva metido entre el ala que ya sé yo porque suspira y el miedo que le da su imagen vista en el lago sin la punta del poema sonríe tira el telón y el cuchillo que salta de contento no tiene más remedio que morir de placer cuando dejándole aún hoy flotando como quiere y de cualquier manera al momento preciso y necesario para mi nada más ve pasar como un rayo en lo alto del pozo el grito del rosa que la mano tira como una limosnita

II

Luego vino el cartero y el recaudador
de palmas y oles y el ciego de
la parroquia y el mirlo las
niñas de Ramón y las de Doña
Paquita la hija mayor la solterona
y el clérigo extrañados fríos
pintados de azafrán y verdes cargados
de fideos y de uvas negros de
algodón y acibar gordos y muy
derechos hechos rábanos y
sartén llena de huevos con patatas
con chicharrones cubiertos de pulgas
y cencerros y la cuestión al hombro
pobres y ricos llevados por la tormenta
sobre el trigo ardiendo mojando
su camisa de granizo la ropa sucia

(De *Trozo de piel*)

EL LLANTO SUBTERRANEO

Junto al mar ese manto que la luz origina
y que el aire repliega como a su dura arena en un costado,
donde los hombres miran y mueren contra el vino
y las cabezas de los niños lloran
y los ojos de los pescados lloran
y los cabellos de las mujeres se tienden en silencio hasta las nubes
no puedo no cantar como esas aves
que desconocen la quietud de la harina
y andan sobre la nieve
sobre sábanas largas mientras la luna sube rectamente
Yo he visto a veces
cernerse un ancho pájaro en la bruma
hoy no puedo cantar como esas aves
No puedo, no, cantar ando en patios humildes
ando en ropa nocturna,
ando en seres que velan sus rebaños o el ansia de otros muertos
Ando en los secos odres que la luna dormita
y en los altos cipreses que arrastran sus cadenas y engrandecen su marcha bajo los anchos puentes
bajo los anchos puentes donde duele la vida
y los hombres se acercan a morir en silencio
uno a uno, millones desde los cuatro olvidos,
desde los cuatro mares que los pescados lloran
Unos, largos maullidos que empañan los cristales
y enormes avestruces,
y húmedas arpilleras
o blancas cicatrices como largos caminos
y negras fajas como ríos donde duermen barajas y las manos que cortan
Unos, medias palomas que arrastran por los huertos
las hojas de su muerte y el dolor del viaje
y el dolor de las balas que los perros devoran
allá junto a un costado de llamas en peligro
Unos, lana dejada que desmorona enloquecida sus balidos
entre rubios espartos o iracundas pestañas

Unos lacias estrellas
y manos manchadas como balanzas diminutas,
como pequeños pájaros redondos que hieren, hieren hieren por la sangre que horadan
esa sangre que grita y atraviesa las cercas de la sal y la hondura y sus fuertes delfines
esos gritos que elevan sin latón gaviotas,
que enhebran los cabellos del vino con los peces
mientras cuelga la luna como un grueso pescado
donde juegan los dados a un dominó sin ojos ni futuras monedas
y canciones de espinas que se olvidan del aire
Unos, enormes girasoles
y entre las sienes máquinas
y plomo o cirios que se funden y andan,
avanzan y se paran de pronto como una fiebre o puerta
un goterón que mira y duele,
que enrojece sus bordes y abandona
un tracoma que escuece sobre casas humildes que huelen como arañas entre blandas palmeras y flautas que se pudren
Unos, llevan cigarras
y le siguen palomas y lombrices y niños
y pequeñas banderas
y estampas como luces
o el rumor de las ruedas y el barro del aceite
éstos no son campanas ni hormigas ni amapolas
huelen a barco y a tristeza,
a mujer y a vinagre,
a caña verde que se mece
y a cuerpo o piedra que se hunde lentamente en el agua
Bajo los anchos puentes donde duele la vida
llegan, llegan luciérnagas y pesadas maromas
allí los muslos obedecen sin temblor y sin gozo
a la sombra en que escupen y al rumor de la espuma
allí los hombres se ennegrecen
y las caras se olvidan
uno a uno, millones desde los cuatro vientos,
se acercan los navíos para morir bajo los puentes
Son otro peso errante sobre la inmensa Tierra,
otra apesadumbrada voluntad que camina,
otros cuerpos que cuelgan de las pesadas rocas,
otro canto desnudo,
otro crimen reciente
¡Así gimen las olas! ¡Así gimen las olas!
¡Oh sed, sed de los montes y de las altas nubes!
¡sed de cobre y escama!
¡sed de las amplias frentes en que el hombre navega
de esas bandejas rápidas que ruedan como lunas
y terminan de pronto en un bolsillo diminuto!

Junto al mar ese canto que el silencio origina
donde los niños lloran
y las cabezas de los hombres miran y mueren contra el vino,
yo he visto he visto a veces cernirse un ancho pájaro en la bruma
como bajo los puentes hoy los apretados brazos de los viejos obreros

Como el llanto en la tierra
como las voces en la lluvia
hoy no puedo cantar como esas aves
¿Cómo podré cómo podré crecer sin manos
bajo las filtraciones dolorosas de esta angustiada arena?

Como ya reconozco la amplitud de la harina
junto a mi piel se pudren un caracol y un mundo
Yo pertenezco a esos anchos caminos donde los árboles se cuentan
a ese olor que el estambre abandona en sus ruedas hilo a hilo que canta
Me muevo entre mis brazos porque mi rostro solo no lo encuentro
en la miel gota a gota como el ganado que trashuma

Canto, canto en la lana de los estanques
y en la paz de esos bosques que se ignoran,
canto como la luna resbala por las piedras,
entre las multitudes herrumbrosas que acampan junto a un río

Canto, canto bajo la inmensa noche
bajo esta inmensa lata que atiranta la arena

'Si yo pudiera un día tan sólo,
como esta razón que mi genio anima,
abrir de par en par las puertas
de mi cuerpo y las granjas'

Yo pertenezco al fondo de esas viejas lagunas
de esos hombres que marchan sin conocerse sobre el mundo,
a esos largos racimos que duelen contra el cáñamo,
que abandonan sus nombres como las hojas del aceite

Yo pertenezco a ese pez que resiste como la nieve cae, como la nieve cae,
a esas aguas durísimas que se alejan cantando
y que un día amanece junto a la orilla erectas

Si yo pudiera como esos seres del olvido que pasan y repasan su soledad
bajo la luna,
dejar sobre la nieve
todo el ardor del ansia que circunda mi frente

Canto, canto como pieles remotas sin sal y sin alumbre
canto bajo la inmensa noche azul allá en el norte

Yo pertenezco a esas largas llanuras que resuenan sin viento y permanecen
a esos antiguos pozos olvidados donde unos ojos miden el albor de sus huesos

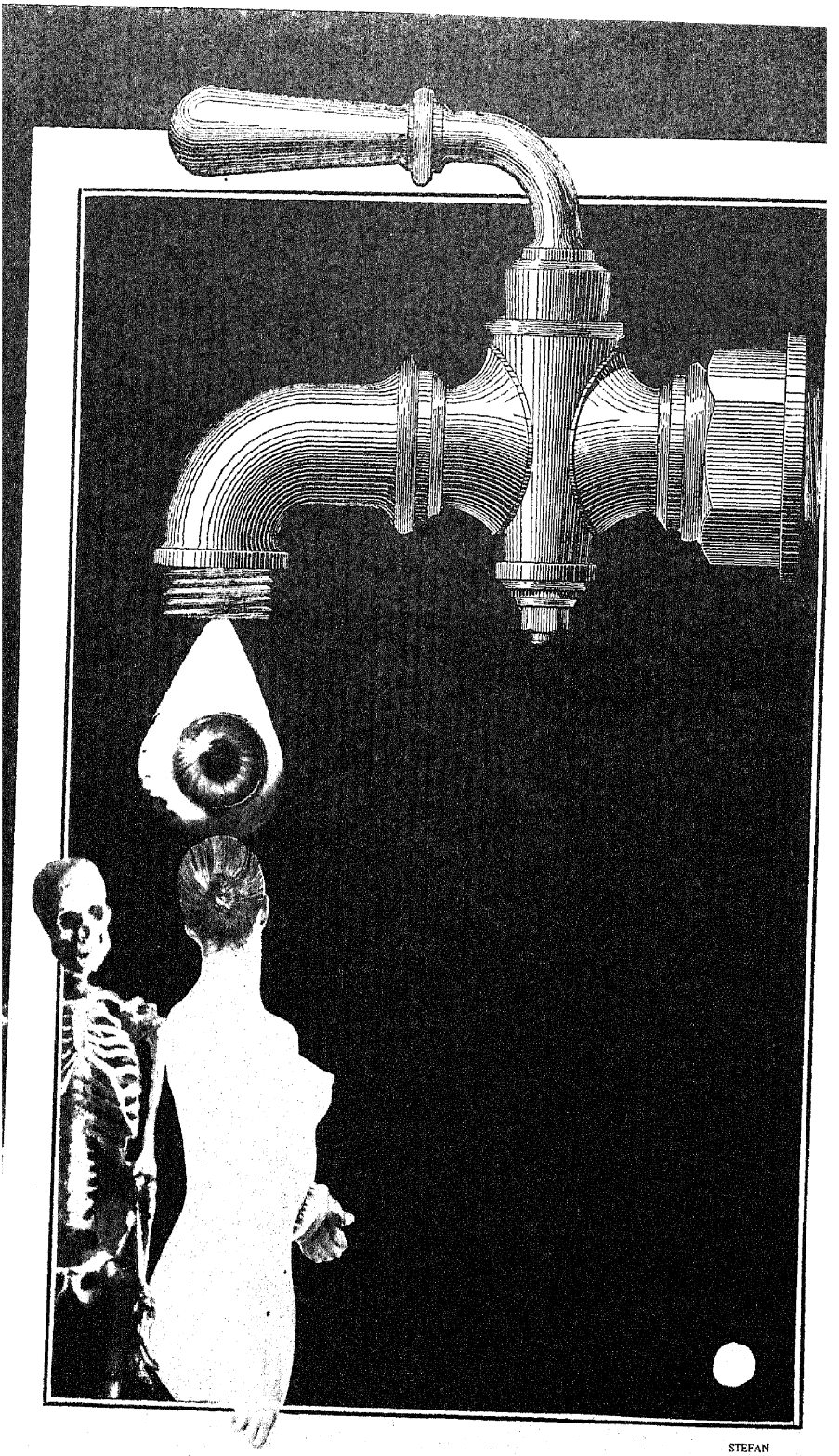
Canto, canto el ronco mugido de los bisontes que golpean cerca ya de la
pampa

Si yo pudiera un día
abandonar sobre este ardor lejano,
como un blanco navío,
el altísimo témpano que apuñala mi angustia

Hay gotas de una lluvia que no encuentran perdidas, los roces de su cielo
y hay pájaros que olvidan la plenitud de la distancia en que han sido
engendrados
Yo pertenezco a esos hombres que mueren
Vivo aquí entre mis brazos porque no encuentro el límite que los separa

Canto, canto a la sombra de los más anchos ríos,
canto bajo la luz difusa de los puentes

Si yo pudiera un día tan sólo,
abandonar sobre la tierra enteramente
esos bueyes que hoy labrán los bordes de mi sueño



STEFAN

LA PINTURA ANTE EL DESAFIO

Por LOUIS ARAGON

No parece que el hombre esté dotado de una facultad de asombro infinita Si no, no haría más que empezar a sorprenderse con sus formas de pensar más corrientes "El pan está sobre la mesa", se dirá tanto para indicar que acaba de dejarlo como para ilustración de sus gramáticas, sin comprender lo que produce en sus propias palabras un sonido tan extraño y tan lejano Y si todo lo que es así extraordinariamente corriente encuentra por casualidad alguien a quien hacerle sentir de nuevo lo insólito, el paralizante insólito, se le considerará como un enfermo, los médicos llamados murmurarán ***psicastenia*** *y la voz que hablaba proseguirá "Decía pues que el pan está sobre la mesa"*

A los galos les daba miedo, a pesar de todo, que el cielo se les cayera sobre la cabeza, y menos mal que de vez en cuando se puede mantener quieto a un crío insoportable hablándole del Ogro con gran ruido de mandíbulas Igualmente los poetas cansados del desprecio habitual enarbolan de repente los estruendos de la estupefacción Lo maravilloso se alza donde la risa se apaga. No, el pan ya no está sobre la mesa, o ésta ya no es la mesa, y éste ya no es desde luego el pan Lo Maravilloso ***intervención de seres sobrenaturales en el poema*** *(Larousse), es de la verdadera naturaleza de lo maravilloso de lo que el hombre se siente sin duda menos maravillado Le basta con pensar que esto o aquello entran en lo maravilloso para que todo esté en orden y se vaya a dormir Se han elaborado catálogos de maravillas Jamás nos hemos preguntado lo que tenían en común*

Es cierto que lo maravilloso se muestra a quien puede considerarlo con lentitud como una instancia dialéctica nacida de otra instancia perdida Lo maravilloso se opone a lo mecánico, a lo que está tan bien que ya no se ve, y así se cree generalmente que lo maravilloso es la negación de la realidad Esta visión un poco escueta es condicionalmente aceptable es verdad que lo maravilloso nace del rechazo **de una** *realidad, pero también del desarrollo de una nueva relación, de una realidad nueva que este rechazo ha liberado Me gustaría proponer una hipótesis respecto a la verdadera naturaleza de esta relación Si esta hipótesis demuestra su insuficiencia, habrá permitido por lo menos el planteamiento de un problema inexplicablemente descuidado Aventuraré pues lo siguiente la relación que nace de la negación de lo real por lo maravilloso es esencialmente de carácter ético, y lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en violenta oposición con la moral del mundo en medio del cual surge Habría que explicar esto con algunos ejemplos*

Los Griegos y los Romanos, que no habían sufrido la represión moral que trajo consigo el cristianismo, no conocieron lo maravilloso más que bajo la forma de lo excepcional, la belleza excepcional, la fuerza, y el incesto excepcionales Metamorfosis el hombre se transformaba en planta que se hacía excepcionalmente admirada Los dioses se convertían en cisnes para magnificar la bestialidad Lo maravilloso estaba unido a la vida, y no buscaba en ella sino el aspecto de los seres sobrenaturales que animaba Cuando las tinieblas cristianas se abatieron sobre el mundo occidental, el hombre ya casi no se atrevió a pensar Ya no era el dueño de su cuerpo Sus instintos estaban condenados al infierno. Todo lo que ya no tuvo derecho a expresarse en el universo ensotanado pasó a otro mundo, el de lo sobrenatural Así nacieron los demonios, las hadas, los gigantes, y se empezó a desarrollar un extenso bosque que los albergó Toda la imaginación humana se refugió en este país legendario, donde nada de lo cotidiano podía tener acceso, donde las virtudes eran raras y las brujas no eran tan horribles sino para convertirse en muy bellas en el umbral consciente de los recitadores de oraciones En esta región donde se perdieron las dríadas para dejar al mito de Viviana y Merlín el corazón sangriento de los árboles encantados, los reyes se casaron durante mucho tiempo con las pastoras, tanto tiempo que llegó el día que en otra parte se pusieron a cortar la cabeza de los reyes A través de estos siglos aterrorizados por la cruz y el infierno, lo maravilloso es la imagen clínica de la libertad humana Todo lo que ha sufrido la mentira cristiana, todo lo que ha evitado las llamas de la inquisición y la necedad de los curas, se ha refugiado en esta selva mágica en la que Cornelia Agripa esta al lado de Arthur, Perrault, Swift, las bellas poseídas, Armide, y los Cagliostros cuya leyenda abre la era de las Revoluciones

*El siglo XIX recorrido por corrientes contradictorias apenás hará más que retomar la herencia de los tiempos oscuros Es la sede de un combate que no le permite aún liberar sus monstruos, sus quimeras Todo el romanticismo vivirá en este país de las huidas donde se refugian entre signos secularizados las cabezas aún empañadas por los resplandores de las vidrieras y las artimañas de la iglesia ¿Qué valor tienen para esos espíritus que ya no creen en lo que les ha engendrado esas catedrales de las que se enamoran por ellas mismas, esas leyendas que repiten por amor al arte? Lo maravilloso contemporáneo de la gran reacción que siguió a la Revolución Francesa encuentra su más elevada expresión el día en que se manifiesta en los límites de una obra y de una vida, en lo maravilloso rimbaldiano La evasión de Rimbaud se pierde en un nuevo desconocido Resume y niega lo que la precede Es entonces cuando la voz que había comenzado a hacerse oír con Sade, que deseaba el triunfo del crimen (**El me inmortaliza, es preciso hacerle reinar en el mundo**) y el del Diablo, **un ser más poderoso que ese despreciable Dios**, aquella voz predijo la aparición de un maravilloso moderno, del cual Lautréamont, **bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección**, es el verdadero iniciador Sí, es a este regreso ofensivo del diablo a quien debemos el descenso de lo maravilloso entre nosotros Ya no será patrimonio de un mundo mágico y lejano, él anima lo que nos rodea, se sienta en el café a nuestro lado, nos pide educadamente que le pasemos el azúcar Hacia 1880, el servicio del profesor Charcot en la Salpêtrière le verá, bajo las apariencias de mujeres sorprendentes y convulsivas, entregarse a una extraordinaria tarea de materialización del milagro El amanecer de este siglo se levanta con S Freud, que dirige hacia lo incomprensible la mirada escandalosa de la sexualidad Siendo el primero en reconocer el extraño mecanismo de la sublimación y en las imágenes del sueño, de la locura y de la poesía, nos enseña a leer las reivindicaciones morales de la humanidad*

Era tarea del surrealismo hacer balance de lo maravilloso en 1930 La poesía moderna es esencialmente atea Lo que es tanto como decir que, para ella, una tarea es sagrada la descristianización del mundo por sus propios medios, y de los cuales, probablemente, este mundo subestima curiosamente la eficacia Combatir los símbolos no es una empresa pueril, aunque puede pasar sin ningun inconveniente por serlo Conviene esperar que por todas partes, aunque sea a la sombra de un espantapájaros, en la forja de las rejas, un puñado de fanáticos sabrá hacer desaparecer cualquier alusión a la cruz infame, y me atrevo a pensar que hallaremos ingenieros de caminos que inventen un medio de que las calles se encuentren sin **cruzarse**. *Tanto peor para los viejos sueños aquellos que para expresarse tuvieron que pedir prestado el acento*

y el pretexto de los Jesús-marías, deberán ser aniquilados Hoy en día el más bello cuadro del mundo, si representa un tema religioso, me resulta incomprensible como cuadro El tema lo oculta Preferiría el más estúpido de los bodegones, el más muerto Pero lo fantástico moderno se apodera a partir de ahora de todo lo que está cerca de nosotros Se burla así del término hipócrita de resignación que tanto tiempo ha servido a los curas para poner a los pies de los reyes y de los industriales a sus esclavos maniatados ***Mi reino no es de este mundo*** *Sí, el reino de las apariciones es de este mundo, es hoy de este mundo, y los hombres serios y socarrones que se encargan de hacer funcionar las puertas chirriantes, las abren ante nuevos fantasmas que traen consigo en sus pasos, en los pliegues de sus abrigos, extraños rayos de luz ¡Cuidado con el período que viene! Este mundo ya se resquebraja, tiene en sí mismo algún principio de negación ignorado, se hunde seguid el humo que se eleva, el latigazo de los espectros en medio del universo burgués Un relámpago se incuba bajo los sombreros hongos Verdaderamente hay brujerías en el aire*

¿Os impresionan los juegos de manos que se atribuyen al prestidigitador de Nazareth? Que el agua se convierta en vino tendrá siempre, sin duda, más éxito que la operación contraria Qué pobre es toda esta poesía que tiene por aleluyas un cáliz, y por estribillo una inútil ira de Dios En cuanto que la imaginación humana se dirige a otra parte, ¡qué grande, monstruoso, próximo al milagro es todo! El casco que desciende al patio del castillo de Otrante es lo bastante grande él sólo para ocultar con su sombra toda la mezquina maquinaria del Gólgota Dicho esto, podemos hablar del milagro

Lo que caracteriza al milagro, lo que hace clamar al milagro, esa cualidad de lo maravilloso, es sin duda un poco la sorpresa, como se ha querido apuntar débilmente Pero es mucho más, en todos los sentidos que se puede dar a esa palabra, una desorientación extraordinaria (1)

Los muertos confusos de la tumba, los gigantes confusos por el tamaño, los sílfos por la ligereza, las rosas por la estación El milagro es un desorden inesperado, una incongruencia sorprendente Y por esta razón, es la negación de lo real, que una vez aceptado como milagro se convierte en la conciliación de lo real y lo maravilloso La nueva relación así establecida es la surrealidad, mil veces definida, y siempre definible de diferentes maneras, esa línea real que conecta todas las imágenes virtuales que nos rodean Había que decir todo lo anterior para empezar a hablar de una trayectoria del surrealismo hoy en día, para hacer comprender la significación general de una empresa que se presenta a primera vista de una forma tan particular, artística y, por ejemplo pictóricamente, como una reflexión técnica

Es curioso que casi nadie haya prestado atención a una ocupación extraordinaria, cuyas consecuencias no son aún todas apreciables, a la que algunos hombres se han consagrado últimamente de una forma sistemática que se

parece más a las operaciones de magia que a las de pintura Además de que cuestiona la personalidad, el talento, la propiedad artística, y cualquier otro tipo de ideas que sin recelo calentaban sus pies tranquilos en los cerebros cretinizados Quiero hablar de lo que se llama, para simplificar, ***el collage****, aunque el empleo de la cola sólo sea una característica más de esta operación, y ni siquiera una característica esencial No hay duda de que este tema tenía en sí mismo algo que que asustaba a los espíritus, porque en toda la voluminosa crítica consagrada desde su nacimiento al cubismo, por ejemplo, no se encuentran más que algunas palabras superficiales para señalar la existencia de* ***papeles pegados****, como se decía al principio, para nombrar esta primera aparición del collage por la que Braque y Picasso manifestaron su preocupación desde 1911 Hay que precisar ya, que el collage tal como se entiende hoy es una cosa completamente diferente del papel pegado del cubismo Pero éste planteaba ya algunos problemas que aquel plantea todavía Es revelador observar esta carencia crítica, con relación a una actividad que absorvió una buena parte del pensamiento entre los más admirados pintores de una generación, las pocas palabras que se han dado como excusa más que como explicación no bastan ni siquiera para establecer la interpretación plástica que cabía esperar, en una época en que las consideraciones de este orden estaban de moda entre los críticos Para comprender mejor lo que se ha producido desde hace veinte años, nos hará falta pues, siguiendo preferentemente la trayectoria histórica, empezar por hablar del papel pegado tal como se manifestó en su nacimiento*

No sé cuál de los dos, Braque o Picasso, empleó el primero como último recurso un papel mural, un periódico o un sello de correos preparado, para completar o empezar un cuadro que debió hacer estremecerse a los aficionados, y si esto ocurrió realmente como último recurso Es probablemente inútil preguntar a estos dos contemporáneos sobre una prioridad que importa menos que el espíritu con el que inicialmente se echó mano de la cola y de la realidad fingida ¿Se acordarán estos dos hombres? He oído a Braque hablar de eso que se llamaba entonces ***una convicción****, y que era el elemento pegado, alrededor del cual debía reorganizarse el cuadro, en una perspectiva completamente distinta como si este elemento hubiera sido él mismo imitado Habiendo contemplado, en la miserable habitación del hotel Roma que tenía una vista tan hermosa a las fábricas de la parte norte de las afueras de París en la que Braque pintaba, los dibujos que completaban los azares del tabique derruido, sé qué emoción podía presidir la elección de un papel que ese pintor de repente prefería a la pintura No estoy seguro de que la justificación que ofrecía entonces diera verdaderamente cuenta de aquella emoción No creeré jamas, en ningún caso, aunque Picasso tuviera que desmentirme, (2) que las mismas*

preocupaciones, el mismo rigor o la misma arbitrariedad hayan dirigido la mano de Picasso y la de Braque en este instante en el que se consolidan para mí dos hombres tan absolutamente diferentes y tan poco reductibles el uno al otro Parece en cualquier caso que sólo Picasso perseveró en un camino en el que muchos otros se han internado desde entonces De todas formas, los cuadros que hace ahora y que son una muestra de la estética del collage ya no responden a las consideraciones plásticas originales Pero volveremos sobre este asunto más adelante

De esos primeros collages surgieron dos categorías de obras muy diferentes, unas en las que el elemento pegado vale para la forma, o más exactamente para la representación del objeto, otras en las que éste elemento entra por su materia Es cierto que estos últimos no constituyen apenas más que obras pictóricas en las que se debate un problema de color, en las que todo revierte en un enriquecimiento de la paleta, y a veces en una crítica de la paleta, en una broma Los primeros, al contrario, anuncian ya los futuros collages, en los que lo expresado prevalece sobre la manera de expresarlo, donde el objeto figurado desempeña el papel de una palabra Es en todo caso a éstos a los que se asemejan los poemas escritos hacia 1917 que constituyeron lo que se ha llamado impropiamente la poesía cubista y que no tenía nada que ver con el cubismo, pero que presentaba una analogía con los papeles pegados, la utilización de frases hechas como elemento lírico, y esta analogía anuncia más allá del cubismo una posibilidad que se realizará más tarde, cuando la pintura, que aún se califica de **literaria**, *sea finalmente considerada como un verdadero lenguaje y no ya como una cuestión de gusto (3) Al principio, ¿qué creyeron que estaban haciendo estos investigadores, qué ensayaban con la falsa madera, las cartas, la arena, el papel de lija, los fragmentos de espejos? Poco importa Unos jugando, otros por desafío, habían recorrido un gran trecho con esta primera aparición de la cola El pretexto plástico había permitido despreciar prejuicios, innumerables indecisiones Una vez aceptado el principio del collage, los pintores pasaron, sin saber nada, de la magia blanca a la negra Era demasiado tarde para retroceder*

Podemos imaginar la época en que los problemas de la pintura, y por ejemplo aquella que contribuyó al éxito del cezanismo, parecerán tan extraños, tan viejos como nos parecen ahora los tormentos prosódicos de los poetas Podemos imaginar la época en que los pintores que ya no trituren por sí mismos sus colores, encuentren infantil e indigno de ellos extender personalmente la pintura, y tan sólo reconozcan a este toque personal que hoy en día aún otorga valor a sus cuadros, el interés documental del manuscrito, del autógrafo Podemos imaginar la época en que los pintores ni siquiera hagan que otros

extiendan el color, ni siquiera dibujen El collage nos da una primera impresión de esta época Estamos seguros de que la escritura se dirige hacia la misma meta remota Esto no admite ninguna discusión

En los tiempos del movimiento Dada, e incluso un poco antes, esta ojeada sobre el futuro de la pintura se hace realidad muy especialmente gracias a dos mentes, más diferentes todavía la una de la otra de lo que lo son Braque y Picasso Marcel Duchamp y Francis Picabia Y un personaje que pasaba por excéntrico, desertor de 17 naciones, antes de desaparecer misteriosamente, Arthur Cravan, acogido por la leyenda El proceso a la pintura fue llevado tan lejos, la negación de la pintura conducida tan violentamente, que la imposibilidad de pintar se impuso a los pintores Quizás haya que lamentar que la influencia esterilizante, y empleo aquí esta palabra en todo su sentido, de Marcel Duchamp, no haya puesto fin pura y simplemente a la pintura, y que se haya ejercido con su máximo rigor contra el mismo Duchamp, así es No obstante el ejemplo de Duchamp ese silencio irritante para los que hablan, habrá molestado a toda una generación y quizás habrá matado de verguenza muchos de los cuadros que iban a ser pintados por las buenas Lo cierto es que inmediatamente después de esta recreación de lo Hermoso que fue el cubismo, de un Hermoso tan especial, tan definido como sus predecesores, Duchamp y Picabia, que vieron producirse ante sus propios ojos esa cristalización, que al haber reflexionado acerca del mecanismo constante del gusto, de la instauración de un gusto, culparán a un elemento fundamental del arte, y especialmente de la pintura, procesando a la personalidad Las etapas significativas de este juicio son Duchamp adornando a la Gioconda con bigotes y firmándola, Cravan firmando un urinario, Picabia firmando un borrón y titulándolo la Santa Virgen, son para mí las consecuencias lógicas del gesto inicial del collage Lo que se defiende ahora es por una parte la negación de la técnica, como en el collage y añadiéndose a ello la de la personalidad técnica, el pintor, si todavía se le puede llamar así, ya no está unido a su cuadro por un misterioso parentesco físico análogo a la generación Y ya vemos nacer de estas negaciones una idea afirmativa que es lo que hemos llamado ***la personalidad de la elección*** *Un objeto manufacturado puede tanto ser incorporado a un cuadro, como constituir el cuadro por sí sólo Una lámpara eléctrica se transforma para Picabia en una muchacha Vemos que en este caso los pintores empiezan a utilizar verdaderamente a los objetos como a las palabras Los nuevos magos han reinventado el hechizo Y cuando siguen pintando ahora toda la sentimentalidad de la materia se abandona A Picabia le da igual quien extienda el esmalte En cuanto a Duchamp, acaba de inventar un sistema para jugar a la ruleta, y su último cuadro será la plancha de un título de propiedad, de tirada limitada, para la explotación de este sistema, plancha que es un collage con la fotografía del autor*

Sin duda cuando Picabia hablaba del borrón que había firmado no dejaba de llamar la atención acerca de lo ***inimitable*** *de sus salpicaduras Se alegraba de que no se pudiera copiar su borrón tan bien como a un Renoir Gracias a esto, tales acciones se presentan aún como una crítica esencial de la pintura desde su invención hasta nuestros días Los cubistas también habían chocado con ese inimitable, pero creyeron poderlo domesticar El monstruo, de repente, pretendía quedarse sólo en su jaula*

La pintura no ha existido siempre, se le puede asignar un origen, y bastante se nos machaca los oídos con su desarrollo, sus períodos de apogeo, para que podamos suponerle no sólo unos declives pasajeros sino un fin como a cualquier otro concepto Nada cambiaría en el mundo si se dejase de pintar, sin embargo semejante perspectiva alarmaría el espíritu de conservación en el corazón de los aficionados al arte Que se tranquilicen no tendremos el optimismo de afirmar que llegará un día en el que nadie pinte más, pero lo que sí podemos adelantar es que la pintura, con el conjunto de supersticiones que conlleva, desde el tema hasta la materia, desde el espíritu de decoración hasta el de ilustración, desde la composición hasta el gusto, etc , pasará con seguridad dentro de poco por ser una diversión anodina reservada a las muchachas y a los viejos provincianos, como hoy la versificación y mañana la composición de novelas Conviene profetizarlo, porque parece que si bien los escritores han comprendido ya que la palabra literatura no podía emplearse más que peyorativamente, sin embargo los pintores, y esos mismos que por sus obras apresuran al máximo esta transformación de la cual no son —o sólo son— parcialmente conscientes, los pintores están todavía enamorados de la pintura, y dispuestos, gracias a algún equívoco, a volver a su antigua religión Ved lo que le ha sucedido a Chirico El museo les acecha, el espíritu de comparación

Donde eso llega a ser extremadamente curioso, apasionante como el síntoma esperado de una enfermedad el día exacto de su evolución, es cuando el pintor que pasaba su vida dando la impresión de que lo que hacía no era pintura (y para Chirico del que se decía que pintaba como un pintor de brocha gorda, esto alcanzó su summum cuando con los interiores metafísicos imitó verdaderamente el efecto de los collages, e incluso, adelantándose a un procedimiento que no debía darse en ellos hasta bastante más tarde, reprodujo cromos en los collages, sin llegar a pegarlos), cuando este pintor recupera su oficio, (4) vuelve a incorporar la pintura bajo las formas de un pequeño temblor, de un difuminado que traiciona la mano Es cierto que hoy mismo todos los autores de collages sin excepción pintan por otro lado cuadros que no son sino la reproducción de descubrimientos que han hecho por medio de las tijeras y la cola Pero esta tragedia avanza pronto veremos el quinto acto.

Lo que interesa captar, cuando se sigue la cadena de reflexiones estéticas de estos veinte últimos años, es el sentido general de la evolución de eso que no queda más remedio que denominar arte No se puede deducir nada de la actitud de un hombre, y las contradicciones de un Derain más que las de un Chirico no son de ningún provecho para la generalización Lo que importa en cada artista es el descubrimiento que realiza más allá de los descubrimientos anteriores, y en su sentido (incluso si a primera vista no lo parece y se necesiten nuevos hombres y nuevas audacias para que se comprenda que era correcta la línea que se perseguía) Es en este sentido como entiendo el pensamiento de Isidore Ducasse "La poesía debe ser hecha por todos No por uno ¡Pobre Hugo! ¡Pobre Racine! ¡Pobre Coppée! ¡Pobre Corneille! ¡Pobre Boileau! ¡Pobre Scarron! Tics, tics, y tics", que os pido adaptar a la pintura Ya va siendo hora de comprender que ha llegado el momento en que todo aquello que en las **Poesías** *de Ducasse pasaba por una broma debe ser contemplado como la expresión profética de un cambio del que nosotros somos los obreros ciegos Pero vayamos a otra cosa Basta con retener de todo esto que el arte ha dejado verdaderamente de ser individual, incluso cuando el artista es un individualista irreductible, por el simple hecho de que podamos seguir, sin tener en cuenta a los individuos, a través de momentos de su pensamiento, un vasto razonamiento que no utiliza la mediación de los hombres más que de una forma completamente pasajera, y si de esta frase que escribo tan sólo esta proposición fragmentaria* **el arte ha dejado verdaderamente de ser individual**, *resonará al oído de los periodistas, no sería yo quien se sintiera decepcionado.*

De igual forma que los descubrimientos no pertenecen en absoluto a sus descubridores, no hay por qué llegar a exigir del historiador, como los pintores son tan a menudo proclives a hacer, un cómputo exagerado de las cuestiones de prioridad, y aunque me aseguren que en Alemania, en Suiza, desde 1915 dice uno, desde 1914 asegura el otro, el collage ha sido ocasionalmente empleado, no me interesaré por tentativas sin futuro que no son más que asuntos de enciclopedia (5) Podríamos jugar a buscarle al collage unos antepasados seculares y le encontraríamos más de uno entre las antiguedades de los embaucadores, de los caricaturistas y de los falsarios El collage moderno no requiere nuestra atención en cuanto a que establece este parentesco y que es bastante poca cosa La requiere por lo que tiene de concertado, de absolutamente oponible a la pintura, más allá de la pintura Por lo que representa de posibilidad humana En cuanto a que sustituye un arte envilecido por un modo de expresión de una fuerza y alcance desconocidos En cuanto a que restituye su verdadero sentido a la vieja marcha de la pintura, impidiendo que el pintor se entregue al narcisismo, al arte por el arte, reduciéndolo a las prácticas mágicas que son el origen y la justificación de las representaciones plásticas, prohibi-

das por varias religiones No faltarán monomaniáticos, pintores o estetas que me atribuyan no sé qué negras intenciones contra la pintura y los pintores Me habrán comprendido bastante mal Además de que yo no sabría responsabilizarme de la evolución de un arte, que se intentaría falsear inútilmente, ¿quién no ve que, tal como yo creo poder plantear el problema, estas consideraciones tienden a abrir a los pintores un destino mucho más elevado que esa pequeña carrera de bufones donde la rutina, y los marchantes, intentan encerrarlos? Es cierto que el funcionamiento de la sociedad en que vivimos conduce progresivamente a los pintores a esa etapa de servilismo, de prostitución, a la que fueron reducidos en Venecia los artistas del siglo XVI Hoy los mecenas ya no se mandan hacer sus retratos, ni recordar sus hazañas guerreras en composiciones kilométricas, pero encargan paralelamente su mobiliario y los cuadros con los que alegran sus paredes

El estilo del café del Dôme o de los apartamentos burgueses no puede tener otro complemento que Brancusi o Miró Esto es extraño, injusto, pero imposible de negar La pintura gira en torno a lo confortable, adula al hombre de gusto que la ha pagado Es lujosa El cuadro es una joya Ahora bien, ya les es posible a los pintores liberarse de esta domesticación por el dinero El collage es pobre Durante mucho tiempo se le negará su valor Pasa por ser reproducible a placer Todos creen poder hacer lo mismo Y si los pintores son capaces por una voluntad continua de perpetrar, de agravar este descrédito, quizás lleguen a conseguir que lo que se dice por idiotez se haga por expresión de la realidad, y que sus obras no valgan ya nada, absolutamente nada para las gentes que se creían con el derecho de adornar sus paredes con el pensamiento humano, viviente, renovando esas decoraciones de esclavos que casi no se ven ya hoy día más que en los Folies-Bergère para representar una cena en casa de la Paiva

Sí, los pintores repiten maquinalmente, sin atribuirles la menor significación, los gestos y ceremonias mágicas cuya razón ha sido olvidada No se interesan más que por la belleza del ceremonial No existe una gran diferencia mental entre Braque o Soutine o un prerrafaelista inglés Y como se resignan con bastante facilidad a que sus cuadros finalmente vayan a adornar los talleres Primavera, la casa Citroen y los abismos de la estupidez americana, ya no hay que hacer ninguna distinción entre los pintores modernos y los de las peores épocas, desde el Veronés a la Gandara Todo sucede como si se hubiera perdido un gran secreto ¿No es esto lo que quiso decir antaño André Dérain, hablando con A Breton, respecto a esa historia del punto blanco? (6) Él mismo, como Chirico al que en muchos aspectos se le puede comparar en un momento determinado, ha buscado del lado de la magia ese secreto que sentía próximo ¿Quizás lo ha tenido entre las manos de ese **Caballero** *X, hoy en*

Moscú, que es tan poco vivo, tan poco real como podría exigirse que fuera la representación de un ser humano, que lleva un verdadero periódico desplegado y pegado para que sepamos mejor aún qué clase de maniquí es? Este collage, uno de los más antiguos que se conoce, parece responder a una preocupación diametralmente opuesta a la de los cubistas y habría que acercarlo sin duda a esas muñecas de cera de los hechiceros en las que se clavaban alfileres No le sería dado a A Derain saber más Se ha puesto a pintar mujercitas, como Fabiano, un poco mejor ¿Existe verdaderamente para cada hombre un minuto en que todo vacila, en que tanto el más severo para sí mismo, el más penetrante, el más clarividente como el más limitado, el más confuso, el más fútil pierden de vista súbitamente las dos o tres verdades que guiaban su marcha y se transforman en un flautista que cuida sus trinos? Tanto peor, lo que habrá contado es lo que precede a ese minuto

> *"Las palabras que expresan el mal están destinadas a tomar una significación de utilidad Las ideas se mejoran El sentido de las palabras participa de ellas El plagio es necesario Lo implica el progreso Persigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa Una máxima, para estar bien hecha, no necesita ser corregida Necesita ser desarrollada"*

En estas frases de Isidore Ducasse se encuentra para mí toda la moraleja de la expresión Para todo el mundo, la moraleja del collage ¿Dónde y cuándo aparece el collage? Creo que a pesar de las tentativas de varios dadaístas de la primera época, es preciso concederle la primacía a Max Ernst, al menos en lo que respecta a las dos formas de collages que están más alejadas del principio del papel-pegado el collage fotográfico y el collage de ilustraciones Al principio, este descubrimiento tendió a generalizarse, y las publicaciones Dada alemanas en especial, contienen collages al menos firmados por diez autores Pero esa popularidad inicial del procedimiento provenía más del asombro de **poseer el sistema** *que de la necesidad de expresarse a cualquier precio Rápidamente el empleo del collage se limitó a algunos hombres, y sin duda toda la atmósfera de los collages de entonces resultó ser la de el pensamiento de Max Ernst, y sólo de Max Ernst Por lo demás, los Dadas alemanes estaban divididos por graves problemas Se sabe que las preocupaciones sociales pusieron fin a su unión, durante la Revolución de 1918, y a su actividad tras el fracaso revolucionario en el momento de la inflación En aquellos tiempos, varios creyeron resolver el problema de la inutilidad del arte mediante la adaptación de medios artísticos a los fines de propaganda Es así como el collage hizo nacer los foto-montajes, como se dice en Rusia y Europa central, de los que se sirvieron especialmente los constructivistas No me corresponde a mí pasar por alto un fenómeno, sobre el que los pintores* **puros** *se*

pronunciarán seguramente con desprecio pero que marca una de las oscilaciones de la pintura de nuestro tiempo, y que es ante todo un síntoma de la necesidad de significar, característica de las formas en evolución del pensamiento en este estadio en el que nos encontramos de la reflexión humana

La exposición de los collages de Max Ernst en París en 1920 es quizás la primera manifestación que permitió percibir los recursos y los numerosos medios de un arte completamente nuevo, en esta ciudad en la que Picasso no pudo nunca exponer las construcciones en alambre, cartón, trozos de tela, etc , que ha fabricado siempre sin interesar a nadie, persiguiendo, de una forma que valdría la pena examinar, la idea que tiene su primera expresión en el papel pegado Habría que poder hacer el inventario de los procedimientos empleados entonces por Max Ernst para comprender en qué momento se encontraba la cuestión del collage Ernst empleaba el elemento fotográfico pegado en un dibujo o una pintura, el elemento dibujado o pintado sobreañadido a una fotografía, la imagen recortada e incorporada a un cuadro o a otra imagen, la fotografía pura y simple de una combinación de objetos convertida en incomprensible por la fotografía (7) Todo esto no basta para caracterizar estos collages es preciso aún tener en cuenta el hecho de que los elementos que se toman prestados servían de diversas formas según fueran tomados para representar lo que ya habían representado, o bien para, por una especie de metáfora absolutamente nueva, representar algo completamente diferente Es así cómo nacían esas extrañas flores formadas con engranajes, esos andamios anatómicos complejos Es así cómo un patrón de bordado representaba aquí fácilmente el turf de un hipódromo, cómo unos sombreros, en otra parte, se constituían en caravana Allí donde habría que comprender el pensamiento de Max Ernst, es en el lugar en el que con un poco de color, un dibujo a lápiz, intenta aclimatar el fantasma que acaba de precipitar en un extraño paisaje, o bien en ese punto en que coloca en la mano del recién llegado un objeto que el otro no puede tocar Sería preciso también tener muy en cuenta algunos collages en los que la pintura predomina sobre lo que le es añadido de este modo, donde todo es repintado, donde el decorado ha sido quizás pintado por completo No es probablemente el azar quien me da aquí el lenguaje del teatro los actores representan un papel en un escenario, donde se colocan los bastidores de varias posibilidades A menudo he pensado que había un drama inmenso y maravilloso que resultaba de la sucesión arbitraria de todos estos cuadros, así como de la yuxtaposición de los antiguos Chiricos debe resultar una ciudad de la que se podría dibujar el plano ¿A finales de 1929, no debía Max Ernst, al publicar ***La Femme 100 têtes****, dar cuerpo a este pensamiento que se me había ocurrido en la exposición del* ***Sans Pareil****? El pintor toma prestado aquí un personaje de una vieja ilustración, exactamente como el autor dramá-*

tico se sirve de un actor de carne y hueso al que primeramente no ha creído que debía engendrar, pero el drama es este conflicto de elementos disparatados cuando están reunidos en un marco real en el que su propia realidad se desborda Aquello ha sido dibujado para parecerse a un hombre, pero esto que es un paisaje sin malicia tan sólo soporta ser frecuentado por aquel hombre si se le obliga Es significativo señalar que Marx Ernst, desde los collages de 1918 a 1920, no ha hecho mas que collages ***puros****, si podemos decirlo así, para los poemas de Eluard, para* ***Les malheurs des Immortellies****, y que finalmente la* ***Femme 100 têtes*** *se debe a una única técnica en la que el autor no ha dibujado nada Todos los pintores que se han podido llamar surrealistas, lo cual es también significativo, han empleado al menos pasajeramente el collage Si bien los collages de muchos de ellos se aproximan más al papel pegado que al collage como se encuentra en Max Ernst, por que no es apenas más que una modificación de la caja de pintura, en la mayoría no obstante desempeña un papel importante, y lo vemos aparecer en un momento decisivo de la evolución que jalona Arp, quien, bajo el título* ***Fatagaga****, había hecho collages en colaboración con Max Ernst, más cercano al espíritu de éste, intentó pegar papeles al azar, utilizando después papeles recortados Hay una identidad de aspectos entre sus collages y su pintura, debido al carácter simplificado de ésta que no debe nada a la pasta, al tremblon, que caracterizan a muchos pintores Arp encarga a un carpintero que realice sus relieves, es una pura concesión el hecho de que los coloree él mismo, y cuando se ensucian se pueden volver a pintar sin molestar al autor Estas costumbres pictóricas son nuevas, y es una auténtica tontería sorprenderse por ello, por lo tanto ¿por qué servirse de los colores? Un par de tijeras y un papel, esa es la única paleta que no nos conduce a los bancos de la escuela Man Ray (8) ha hecho así* ***Revolving Doors****, un libro completo de papeles de colores recortados El papel recortado es introducido como elemento en casi todos los cuadros de Yves Tanguy hacia 1926, bien por su color, bien por representar verdaderos collages de objetos, aunque, claro, siempre anecdóticos en el cuadro Malkine ha empleado el papel pegado y los collages de objetos André Masson ha utilizado la arena y la pluma, produciendo con esta un efecto que recuerda las viejas telas peruanas Magritte ha empleado el papel pegado y más recientemente el collage de ilustración (9) Hay que dejar en un lugar aparte los collages de Francis Picabia*

Sabemos que la pintura se había devanecido tanto entre las manos, que el pintor hacia 1920 se contentaba sólo con extender algunas cuerdas entre los bastidores de un cuadro que pronto le parecieron un lujo exagerado El gusto por lo efímero era en él tan fuerte, tan contrario a ese instinto de los pintores que les hace incubar de modo innoble sus propios productos, que Picabia realizó un cuadro con tiza sobre una pizarra ***para*** *ser borrado públicamente Se*

pudo creer, una vez que Dada había pasado como una tormenta, que Picabia volvería a mejores sentimientos Esto a fe de algunas pinturas al esmalte, que daban la impresión de estar pintadas al óleo Era conocerlo mal, y era igualmente desconocer ese gusto extraordinario por la burla que él tiene como nadie Entonces se vio a Picabia adiestrar, como los monosabios en el circo de esta falsa pintura, a los objetos particularmente poco hechos para entrar en el Louvre, y que sin embargo entrarán pues todo es clasificable excepto la risa que Picabia deja oír a veces Eran pajas Pipoz y su envoltura de papel, palillos de dientes, imperdibles Desde el ramo de flores al paisaje, nada fue tratado con indulgencia

Hacia la misma época, sucedió que Picasso hiciera una cosa muy grave Tomó una camisa sucia y la fijó a un lienzo con hilo y aguja Y como con él todo se convierte en guitarra, fue por ejemplo una guitarra Hizo un collage con clavos que salían del cuadro Tuvo una crisis, hace dos años, una verdadera crisis de collages lo he oído entonces quejarse, porque todos los que venían a verle y que le veían animar viejos trozos de tul y de cartón, cuerdas y chapa ondulada, trapos recogidos en la basura, pensaban que hacían bien llevándole retales de telas magníficas ***para hacer con ellos cuadros*** *No los quería, deseaba los verdaderos desechos de la vida humana, algo pobre, sucio, despreciado Un hombre singular es Miró Muchas cosas en su pintura recuerdan lo que no está pintado hace cuadros sobre lienzos de color, y pinta en ellos una mancha blanca, como si allí no hubiera pintado y que el lienzo fuera la pintura Dibuja intencionadamente la marca del bastidor en el cuadro, como si el verdadero bastidor del cuadro fuese falso Ha llegado así de un modo natural el año pasado a no hacer más que collages, que están más cerca de los collages de Picasso y de los cuadros de Miró que de cualquier otra cosa Por lo general el papel no está completamente pegado sus bordes están libres, ondula y flota El asfalto es uno de los elementos preferidos por Miró en 1929 Es difícil decir si los collages de Miró imitan su pintura, o si no es más bien su pintura la que imitaba de antemano el efecto del collage, tal como Miró lograba lentamente practicarlo Yo me inclino por esta última explicación*

Lo que sin ninguna duda desafía mejor cualquier interpretación es el empleo del collage por Salvador Dalí Este pinta con la lupa, sabe imitar hasta tal punto el cromo que el efecto es infalible las partes pegadas del cromo pasan por pintadas mientras que las partes pintadas pasan por pegadas ¿Pretende de esa forma confundir al ojo, y alegrarse de un error provocado? Podemos pensarlo, pero sin encontrar la explicación de este doble juego, que no es imputable a la desesperación del pintor ante lo inimitable ni a su pereza ante el todo expresado Es también verdad que el aspecto incoherente

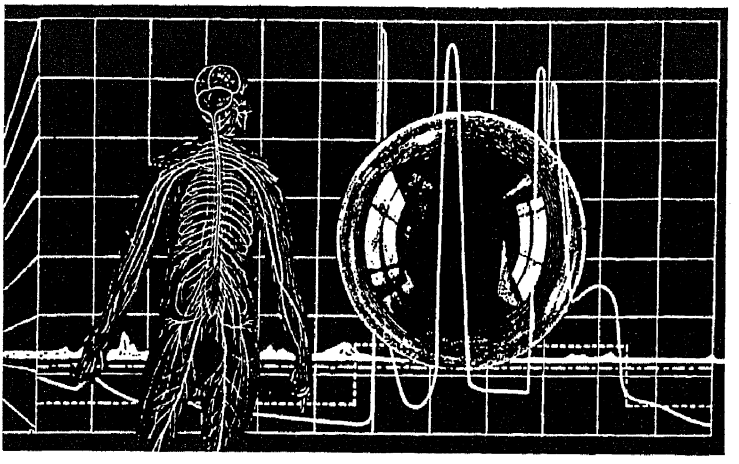
del cuadro de Dalí, en su conjunto, recuerda la incoherencia particular de los collages En otro tiempo se ha intentado reducir los collages de Max Ernst a poemas plásticos Si se quisiera con fines psicológicos esbozar una maniobra del mismo tipo respecto a las pinturas de Dalí, sería preciso pretender que cada uno de sus cuadros es una novela De esta forma también Dalí se asocia a este espíritu antipictórico que hacía gritar antaño a los pintores, después a los críticos, y que invade hoy la pintura Es esto lo que hay que retener de esta sucesión de hechos a los que asistimos y que podrían parecer caóticos para quien no viera el vínculo esencial

Me tengo por amigo de varios pintores, entre los cuales se encuentran aquellos de los estoy hablando Tan sólo recuerdo este hecho porque lo considero completamente ajeno a lo que pienso Por lo demás, lo que me apasiona en la obra de un hombre no es aquello por lo que destaca, lo que sabe hacer, sino lo que descubre y lo que está próximo a descubrir Es decir, que atribuyo más valor a los defectos de los pintores que a sus cualidades, y que por lo tanto, amigos o enemigos, no estoy nada dispuesto a alabar sus pinturas No hay por qué esconder sus debilidades la obsesión por la línea del horizonte, en Yves Tanguy, por ejemplo, proviene seguramente de un tormento, de una imposibilidad para hacer otra cosa que se salga de ese extraño orden ¿Será necesario aconsejarle el buscar ***para el horizonte mismo*** *un equivalente al collage? Como a todos el no pintar más Max Ernst, por haberse aficionado un día a esos juegos con la materia que se obtienen al frotar una hoja con un lápiz después de haber deslizado debajo una moneda, está claramente obsesionado, más de lo que realmente significa, por una cierta textura granulada del fondo, que expresa laboriosamente, cuando tiene entre las manos como ningún otro el instrumento que sirve para menospreciar estas variaciones de lo imigualado Man Ray está atrapado en un reto muy particular imitar la fotografía con la pintura, e imitar la pintura con la fotografía, pasando así de* ***Vu*** *a Renoir Incluso a Marcel Duchamp se le podría reprochar un defecto técnico haber dejado de pintar* ***sólo*** *sin arrastrar a todos los demás ¿No debía seguir dando una expresión de sí mismo que hubiera limitado el impudor de los otros? Miró, Arp, aman demasiado lo que hacen otro defecto técnico. Armonías personales sin duda, pero armonías, imbéciles armonías Pintar en tintes uniformes o no pintar en tintes uniformes es también una de las cuestiones que atormentan hoy en día al Hamlet pintor Malkine la tiene, y este debate tiene todas las posibilidades de terminarse en beneficio de un sofisma ¿Qué podemos pensar de la minuciosidad de Salvador Dalí? Francis Picabia comete un error técnico al difundir hoy en día algunas declaraciones sobre lo serio, el oficio, etc que serían para conmoverse si no supiera de quién proceden Picasso no pinta sólo lo que contribuye a su grandeza, sino también lo que le*

gusta, como si fuera otro hombre Aquellos cuyos nombres no cito aquí merecen quizás apreciaciones más severas Ahora bien, no soy de la opinión expresada estos días por una revista en su boletín de propaganda, que roza la confusión "El hombre, que busca respirar, se rebela y da patadas en el jarrón universal, no tiene necesidad de etiqueta, no se preocupa de la confusión" Aunque una palabra peyorativa ***a priori*** *como* ***etiqueta*** *tenga por efecto habitual el conseguir la aprobación de los lectores, no soy de la opinión de esta revista, en lo referente a la confusión Lo que hay de perfectamente individual, de ya todo debatido para los demás, en las manías de nuestros pintores, mantiene la confusión, y la confusión no es más que una máscara de la gran cabronada, y el signo precursor de una resignación, todavía bastante cristiana, a las reglas del juego, bajo el ojo de la policía a los pies de los patronos Me acuerdo hablando con Waldo Frank, haber reprochado a Charles Chaplin las concesiones que éste hace a varios tópicos sentimentales "Comprenda bien —me contestó mi interlocutor—,* ***he plays the game****" Era esto lo que me resulta inadmisible El pensamiento no es un deporte No puede ser el pretexto de pequeños éxitos que recompensen los aplausos No es desinteresado No es la obra de un hombre aislado Los descubrimientos de todos traen consigo la evolución de cada uno En este momento no se está produciendo impunemente aquí o allí Y si pintar hoy en día no es más que lo que se llama así, es importante que todos los pintores tomen conciencia de ello Aquellos que no lo consigan no deberán sorprenderse de ser considerados como artesanos que fabrican a elevado precio un producto convertido en inútil por una simple reflexión de algunos contemporáneos*

Lo maravilloso debe ser hecho por todos y no por uno sólo Esta transcripción del pensamiento de Isidore Ducasse explica y determina lo que tan extensamente se acaba de decir

Traducción de LAURA GALAN y JESUS GARCIA GALLEGO



NOTAS

Prefacio al cátalogo de una exposición de collages en la Galería Goemas, de París, Calle del Sena 49, con fecha de marzo de 1930.

*1.— **La surrealidad será por otra parte función de nuestra voluntad de desorientación de todo** (Andre Breton "Avis au Lecteur" de **La Femme 100 têtes**.)*

2.— Picasso introducía primeramente en un cuadro, para imitar el asiento de rejilla de una silla, un papel que cubría con pintura, allí donde estaba representada la madera de la silla. Encontraba inútil imitar laboriosamente todo lo que estaba ya imitado: para qué imitar un objeto, si podía colocarse el mismo objeto. Y de esta forma le complacía fijar un trozo de viejo periódico, y añadir algunas líneas de carboncillo, y que aquello fuera eso, el cuadro. La excesiva, la arrogante pobreza de materiales le ha encantado siempre. La grandeza del cubismo en esta época está ahí: cualquier cosa, sin preocuparse si es perecedero, sirve a estos pintores para expresarse, y tanto mejor si aquello no tiene valor, si asquea a la gente. La gente, más tarde, se acostumbrará a los papeles pegados, porque verán en ellos las maquetas de cuadros por hacer, o, como Picasso me decía recientemente, las planchas de anatomía del cuadro. No hay nada más falso. El papel pegado es un fin en sí mismo. Picasso lamenta que después, todos los pintores hayan imitado con la pintura el efecto del papel pegado. Y es tal el atractivo de éste que uno apenas puede sorprenderse.

3.— Hubiera sido deseable que, paralelamente a las consideraciones relativas a la pintura, el autor de este artículo hubiera esbozado por lo menos a grandes rasgos la historia de los collages en literatura. Es cierto que el autor no quiere hacer aquí el proceso de una forma de expresión, sino de la expresión en general, de sus fines. Lamenta pues haberse limitado a la pintura y se reserva volver de forma metódica sobre el problema del collage en literatura con un estudio que completará el presente artículo, y permitirá realizar unas generalizaciones más amplias.

4 — Sería quizas el momento de explicar el horror que siento hacia la pintura reciente de Giorgio de Chirico Por haberlo expresado he oído decir a las personas que acababan de descubrir a este pintor que yo era incapaz de comprenderlo, incapaz de seguirlo si creemos a un tal Waldemar George, o simplemente que debía tener algunos viejos Chiricos por los que temía la competencia de los nuevos, la verdad es, sin embargo, que detesto estos Solo Chirico me comprendería igual que para él ***el hecho de tomar en el desayuno, higos frescos cubiertos de hielo picado es un acto tan grave que según su código, habría merecido una condena variable de 10 a 15 años de detención,*** *asimismo, para mí, el hecho de pintar* ***de esta forma*** *después de haber pintado de aquella otra, supone en mi sistema de penalización, de 15 a 20 años de reclusión y la amputación de la mano derecha Este último castigo le dejaría a Chirico tiempo para dictar en su celda una obra interminablemente bella como* ***Hebdomeros*** *El pintor y su genio en el escritor, dice la faja del libro, y de hecho el genio del pintor hoy se expresa de maravilla a través de la escritura, cuando abandona los trucos y las delectaciones de la pintura y se confía a la inteligencia en vez de volver al oficio*

5 — Prefiero señalar que en 1916, en Nantes, Jacques Vaché realizaba collages con pedazos de tela, sobre postales de 12 ejemplares que vendía a dos francos cada una, y que representaban escenas de la vida militar de esa época, con personajes muy elegantes, mujeres muy ***Vie Parisienne*** *Nos gustaría que los que las posean se dieses a conocer*

6 — "Derain habla con emoción de ***este punto blanco*** *con el cual algunos pintores del XVII, flamencos, holandeses, realzaban un jarrón, una fruta El punto, siempre misterioso y admirablemente colocado, no pudo ser percibido por ellos En efecto no tiene relación con el color del objeto o el brillo luminoso y nada justifica su presencia en materia de composicion (Sabemos que los artistas en cuestión frecuentaban los laboratorios de alquimia) Esta observación es fundamental Si se enciende una vela en la noche y se la aleja de mi ojo hasta que no pueda distinguir su llama, la forma de esa llama y la distancia que me separan de ella se me escapan No es más que un punto blanco El objeto que pinto, el ser que está frente a mí, no existe mas que cuando hago aparecer sobre él ese punto blanco El secreto es colocar bien la vela" (A Breton* ***Les Pas Perdus*** *Ideès d'un peintre)*

7 — No olvidar el elemento escrito El título, llevado por primera vez más allá de la descripción por Chirico, habiendo alcanzado con Picabia el término lejano de una metáfora, adquiere con Max Ernst las proporciones de un poema ***Las proporciones*** *hay que entenderlas en sentido propio de la palabra al párrafo Nadie habrá hecho decir jamás de sus cuadros tanto como Max Ernst,* ***pero eso ya no es pintura*** *Sin duda se trata de que sabe que ya no lo es, con lo que eso conlleva de desconcertante ser pintura, y después dejar de serlo Citaré algunos ejemplos de títulos-poemas Los dos primeros se leen con el collage, si nos acercamos, estan escritos sobre el collage, o en su margen El tercero está escrito detrás donde no se le ve al mismo tiempo que el collage No señalo esta diferencia por amor al detalle Pienso que debe atenerse a consideraciones que me gustaría que Ernst expresara*

" El perro que caga el perro muy peinado a pesar de las dificultades del terreno producidas por una nieve abundante la mujer de hermoso pecho la canción de la carne /

Es ya la vigésimo segunda vez que Lonhengrin ha abandonado su novia por primera vez / es allí donde la tierra ha extendido su corteza sobre cuatro violines / no nos volveremos a ver jamás / no combatiremos nunca contra los ángeles / el cisne es bastante pacífico / él fuerza los remos para llegar hasta Leda /

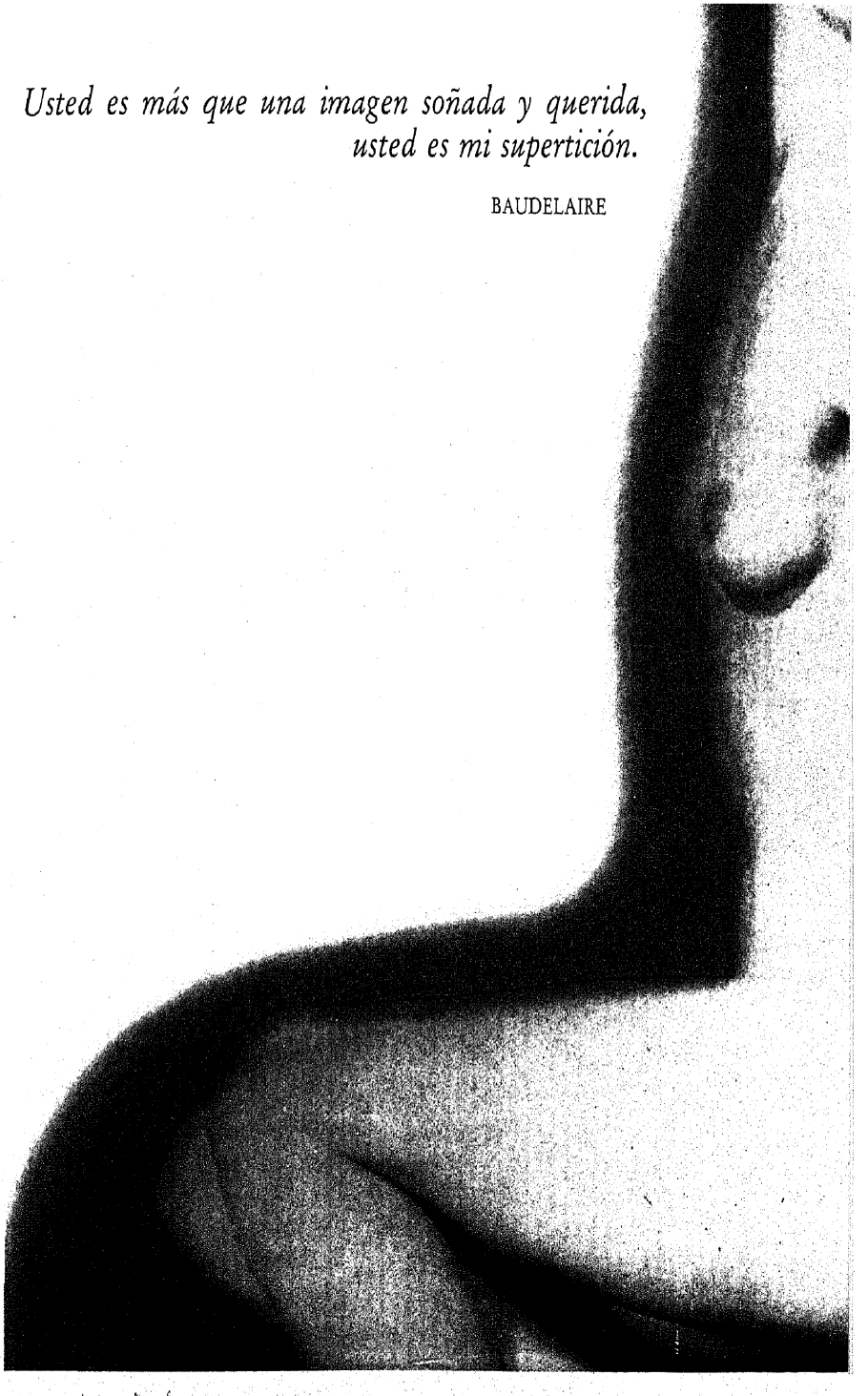
La transfiguración del camaleon en el monte Thabor se hace en elegante limousina mientras que los ángeles y los canarios vuelan desde las casas del hombre y el Santísimo sudario de nuestro Señor exclama tres veces De Profundis antes de azotar la carne de los exhibicionistas"

8 — Es preciso vincular a los collages el empleo de la fotografía sin aparato (***Rayografía****) inventado por Man Ray, cuyo resultado no es previsible Es una operación filosófica de la misma índole, más allá de la pintura, y sin relación real con la fotografía*

9 — ¿Existe un vínculo entre el collage y el empleo de la escritura en el cuadro como la practica Magritte? No veo la forma de negarlo

Usted es más que una imagen soñada y querida,
usted es mi supertición.

BAUDELAIRE



Silueta

MAN RAY.



DOS TEXTOS DE TRISTÁN TZARA SOBRE JOAN MIRÓ, INÉDITOS EN ESPAÑA

ACERCA DE JOAN MIRÓ

De la manera en que son enredados los objetos de la naturaleza, o aquellos que, moldeados por la mano del hombre, vuelven a la naturaleza y en ella encuentran su lugar, el ojo no alcanza a diferenciar más que rastros Son huellas de dedos torpes, manchas, vestigios de una fiesta sin comienzo ni fin Se diría que la naturaleza entera no es más que una comida universal en el curso de la cual el consumidor es a su vez consumido, y en efecto, es después de haber penetrado en la intimidad de su estructura cuando se conoce esa enorme digestión de materia, esa transformación que pasa de lo viscoso a lo lúcido, de lo cortante a lo gaseoso, de esa corriente lisa y escabrosa al mismo tiempo, de la cual, superior y desdeñoso, el hombre creyó que podía despegarse Para contemplarla desde fuera Ya era hora, no obstante, de que de nuevo se decidiera a hurdir esas masas amorfas de las que él mismo —a pesar de su inteligencia que pretende salvarle de las aguas— forma parte integrante hasta el punto de que ni siquiera se da ya cuenta de dónde empieza y donde termina lo que le rodea, le absorbe o le arroja

La virgen castigando al Niño Jesús ante tres testigos A Breton, P Eluard y M Ernst MAX ERNST, 1926

De este devorar continuo y de la profundidad glotona de esta efervescencia que, a fuerza de cambiarlo todo, se reduce a la uniformidad de los regresos, no podemos captar más que imágenes fragmentarias Sería falso creer que la reproducción visual de lo aparente bastaría para descubrir su profundidad Quiero sobre todo hablar de la emoción Es más bien a través de la recreación de ciertos movimientos secretos, gestos o tics, sumergidos, y olvidando los signos exteriores de sus manifestaciones, como nos acercaremos más a ellas Se trata de una brusca inmersión en el olvido Se trata de tomar las cosas por su lado imprevisible, imposible Por el riesgo O caer en el absurdo sombrío y sin salida o elevarse hacia la luz No hay camino intermedio El conocimiento, en este terreno, comienza por un mazazo En él la ternura y la dulzura están siempre presentes Pues no ***se realiza*** *nada sin amor Si bien es verdad que la creación y la compilación pasan muy a menudo por ser investigaciones* ***auténticas****, no es menos cierto que el engaño sólo alcanza a aquellos cuya pereza y la vacilación que resultan de él hacen que se conformen con emociones de hojalata y con sentimientos de papel mâché (Existen también los indiferentes O aquellos cuyo rechazo se yergue como un escudo de carne)*

Pero la pretensión de englobar el TODO está abocada al fracaso Es mediante una especie de humildad ante los límites de ciertos fenómenos como se alcanza lo universal No existe estado intermedio o la razón se hace tan aguda que con su dolorosa punta alcanza una sustancia inicial de despropósito y, por ello, desemboca en la plena claridad, o se adhiere a la sensiblería de los movimientos superficiales y entonces se contenta con no ser más que una broma Hablo de la intensidad

Pero es siempre el hombre, en lo que le define, tanto por la apariencia como por la devastación interior o por el reflejo de la naturaleza exterior a él y su imagen reflejada sobre la naturaleza, el que estará en el centro de todas las preocupaciones del hombre Habiendo salido de él, después de cualquier sinuoso camino, toda actividad debe volver a él

De las grandes conmociones que ha desencadenado, el hombre parece haber perdido la dirección Aunque la dirección pueda parecerle oculta, permanece allí, incitando infaliblemente a su devenir, cada vez que cae en la oscuridad, para que desemboque en una nueva claridad Y, a fuerza de amasar tantas claridades, la luz terminará por hacerse más apremiante A pesar de las amenazas de las que está rodeado y de la precaria situación que todavía le está reservada, el hombre volverá a recuperar el dominio de sí mismo y sabrá gobernarse de nuevo Reducir las desgracias que le afligen, conduciéndolas por caminos que todavía nos parecen cubiertos de silencio y oscuridad, a una expresión de plenitud, a la dignidad de la conciencia Hablo del valor Del que consiste en mantenerse en las cimas de los valores serenos Y en no abandonar nada Ni de este mundo, ni de la luz

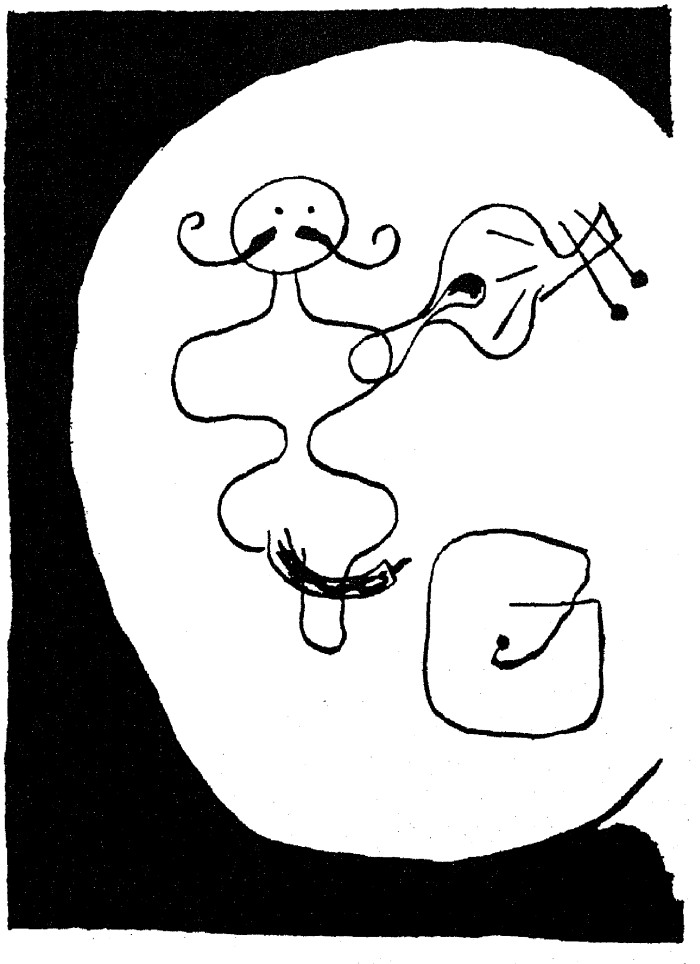
Pero mezclarse íntimamente con las cosas hasta convertirse en sus fibras y desposar su dolor no le es concedido más que a aquél que está dotado de una gran capacidad para amar Así, el artista, si es el dolor de los objetos, el objeto que crea debe contener la alegría El amor al mundo exterior es capaz de adoptar las formas más imprevistas Puede negarlo, burlarse de él, cubrirlo de sarcasmos, o incluso torturarlo Pues la pasión no se expresa únicamente con las fórmulas consagradas de la quietud campestre Y se trata de pasión Pero, a fin de cuentas, domina la ternura, y el gran artista será aquel que haya amado las cosas hasta olvidarse de sí mismo Por esta razón el oficio de artista es peligroso. Conlleva un sacrificio libremente aceptado, y este sacrificio puede ocasionar en cualquier momento, aunque sea en sentido figurado (sus efectos no dejan por ello de ser ni menos rigurosos ni menos reales), catástrofe, muerte, crimen Pues la identificación con el objeto amado por el objeto amante va acompañada por un cierto sentido trágico Al identificarse con él, el artista debe vaciarse de cualquier sustancia extraña al objeto hasta el punto de que su estado de receptividad sea total, abierto incluso a las alas resplandecientes de la muerte que a veces le visita Mata al objeto, pero se conquista Se apodera de él por medio de la violación o la ternura, pero, al ahogarlo, lo expresa Toda expresión, cuando tiende a completarse, es en cierta forma un asesinato No es sorprendente que, huyendo del mundo actual, algunos seres, artistas, poetas, marcados con el sello del conocimiento, se refugien en el mundo especial de la ***voluntad de expresión*** *En ella encuentran una libertad esencial sin la cual no hay dignidad ¿Qué otra cosa pueden hacer en un mundo hostil, frío, deformado? Huyen de él, pero lo llevan escondido en ellos Es su riqueza Fabulosa Que les permite mezclarse con este mundo Creen, por la conducta misma de su vida, servir de enseñanza allí donde predicar con la lógica y el sentido común ha llegado a ser un ejercicio vano, si no peligroso ¡Cuidado con los parlanchines impenitentes, rateros, cazadores de dotes, fanfarrones, falsos profetas o jactanciosos! Son los embaucadores de agua dulce que creen ser océanos*

Siendo la obra un acto, no tiene por qué explicarse, justificarse Lleva en sí misma su propia justificación, su explicación y sobre todo su razón de ser Es un acto gratuito en la medida en que su creador no le ha asignado ninguna objetivo ***a priori*** *Su potencial moral está en relación inversa con el valor aparente que se le da La obra actúa tanto más eficazmente cuanto que de su elaboración está ausente cualquier idea voluntaria que comporte problemas y soluciones Da* ***la impresión*** *de ser ligera como una hoja, una llama o una montaña son naturales y asimilables al medio ambiente Útiles, cuando la necesidad se hace sentir, están al alcance del hombre*

La fuerza de la obra está en otra parte, como la del aire. Podemos prescindir de ella, pero no más que de aire o de luz. Así ocurre con el amor a las cosas, es luz.

Miró es uno de esos seres que han alcanzado el sentimiento primordial de la existencia en el sentido de que la vida se le apareció naturalmente como una ventana abierta a él mismo. Poco a poco se identificó con ella. Una escarcha de hollín inscribe allí, en los inviernos del alma, desiertos danzantes, con la malicia de una araña y el terciopelo de la delicadeza. Pero esta es la verdadera delicadeza, la de los claros del bosque y las fuentes cantarinas, profundas como el vino blanco de las mañanas de los glaciares.

Y aún quedan primaveras.



Dibujo de JOAN MIRÓ.

JOAN MIRÓ Y LA INTERROGACIÓN NACIENTE

Cuando la lluvia cae, envolviendo en implacables pañales la vida con la que se establece un contacto sutil entre cada instante y el mundo de lo sólido, el hombre se acurruca en la oscuridad de su origen

Cuando brutales acontecimientos que escapan a su poder de control agitan la sustancia de los días y, como un hilo conductor, la unen al crecimiento de las horas, hombre sobre esta tierra golpeándote entre las ventanas del nacimiento y de la muerte, ¿permaneces apartado del movimiento que te arrastra hacia la solución de su fervor?

Nada te retiene y sin embargo la pregunta insidiosa, aquella en la que el sentido se confunde con el giro negador de valores, da vueltas alrededor de su propia raíz, mordiéndose la cola, aniquilándose en ella, causa y efecto al mismo tiempo Desierto y polvo, todo vuelve a la miseria primera

Frente a la desolación, el arte es la afirmación de los valores de este mundo Es acción en la medida en que no permite que la imaginación gire en torno a sí misma Si no es una respuesta —no hay respuesta a preguntas que no definen sus límites—, el arte no deja por ello de presentarse como una satisfacción a las exigencias de duración El arte imita a la vida, la acompaña y, dándole la vuelta como a un guante, le confiere un contorno válido Es el acto mismo de pensar que se transforma bajo el ojo y la mano en un objeto de necesidad superior. Es conciencia en el aspecto en que vivir y actuar son palabras vivas de una actualidad en incesante superación

Miró se ha encargado de aportar la prueba, vivida a través del fuego de la acción que le es propia, de que la pintura no sabría afirmarse en su totalidad expresiva si el problema subyacente de su razón de ser no estuviera planteado con la obstinación de la circulación de la sangre Orgánicamente dispuesta, señalando cada trazo y sobreentendiendo cada color, la pregunta formulada de esta forma, en el mismo terreno ardiente de la creación en continuo estado naciente, se perpetúa a lo largo de esta actividad transformadora y distributiva —función y valor a la vez— que dirige su voluntad de realizarse en todo momento Conjugándose en cierto modo con su vida, su obra depende de una unidad de fundamento, de una indivisible serie de presencias y necesidades

Una forma trágica del humor, en relación con el nacimiento de los caracteres primordiales de la vida, nos es significada con la ayuda de Miró El hormigueo de su imaginación coloca en un mismo plano la desproporción del mundo de los insectos y el de los pequeños seres que somos ante el objeto grandilocuente de nuestro orgullo de poder Una nueva voluptuosidad nace de la rica mitología cuyo caudal ha liberado y que una polémica visión de los elementos constitutivos anima con la tumultuosa llamada de nuestro tiempo Pienso en el tiempo oculto, aquel que reúne la inmensidad del amor detrás del velo del entendimiento

Miró ha reencontrado el secreto de la pintura rupestre enterrado en la conciencia de los hombres devolviéndolo a la superficie de la más aguda actualidad, desmonta sus mecanismos cuyos atributos naturales son el agua y la llama Ha reencontrado la infancia del arte en la dimensión del hombre contemporáneo La eficacia de este frescor de sentimiento la ha evidenciado trastornando los problemas pictóricos, no para volver atrás, sino implicándolos en el poderoso soplo de su negación Es toda la historia de la utilización del objeto en su relación con el espacio pictórico la que encuentra en él una fácil solución Ninguna preocupación por los dramáticos caminos a los que estuvo sometida aparecen en esta alteración de los puntos de referencia Las causas originales ya no suscitan el eco de las nostalgias desacreditadas Miró ha reinventado la primacía de la piel El volumen se disuelve en la masa dada por el marco según el peso de los colores concentrados en focos sensibles, como si unos cristales, unos músculos y unas fibras, al mezclar sus respectivos alfabetos, recrearan la sustancia inicial con la cual estamos todos emparentados

Los valores juegan con el fuego Totalmente desprovistos de las presiones de la memoria, nos proponen mantener relaciones de complicidad con la propia libertad de los cuentos Miró avanza por una cuerda floja donde cualquier torpeza sería mortal Sin embargo es la alegría de la tierra, sangre de nuestra carne, bañada por un sol unánime, la que se ofrece en su inocencia victoriosa

Miró ha sobrepasado el riesgo y, en el camino de la conquista, no mira lo que deja atrás. Es más bien bajo el ángulo de la acción que bajo el de la contemplación como piensa servirse del murmullo de las cosas.

En el universo de Miró, cuando se apunta bien, no está prohibido coronar la historia del arte con un saludo irreverente, incluso sacando la lengua. Así los placeres sin muecas, la fecundidad de la risa, se les toma la palabra, se les caza al vuelo. Ya es hora de que aprendamos a encontrar por todas partes sus signos, entre los gritos de las estrellas lactantes, en la leche de la esperanza y en la magia estructural fertilizada por esta maravillosa manera de vivir de la que Miró nos entrega la clave. Está al alcance de nuestras manos. Se impone ya a nuestros deseos. Es verdad, autentica verdad. Despierta a los dormidos. Pone mejor de manifiesto la apatía de un mundo enredado en falsos problemas. Por esta razón, la pintura de Miró está destinada a levantar las liebres de bastantes mistificaciones, de numerosas imposturas. A fuerza de habersenos hecho familiares, ¿no han cegado estas el camino por el que se revela nuestra voluntad de emoción? Nos encontramos al acecho, cada uno probando su suerte, con la veda levantada como una pregunta bien hecha.

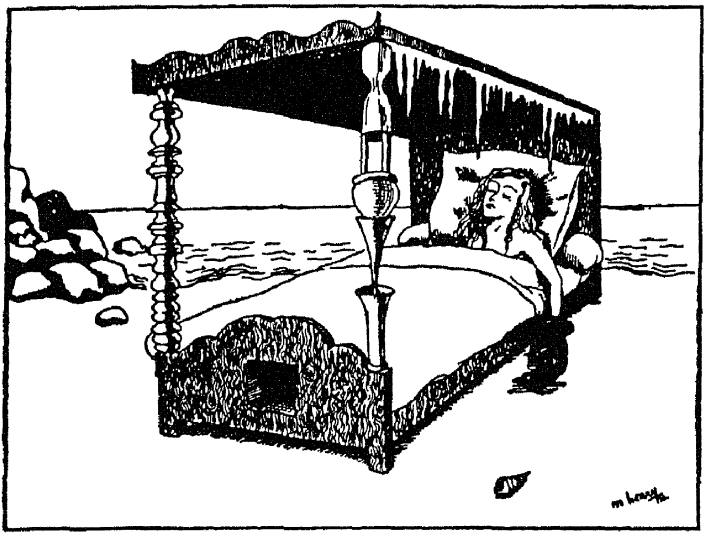
Traducción de LAURA GALÁN y JESÚS GARCÍA GALLEGO



MARC CHAGALL

SUEÑO Y SONRISAS, EL TEATRO SURREALISTA

Por Henri Béhar



Si se toman las palabras en el sentido literal, la noción de teatro surrealista no se ha dado nunca en el seno del movimiento del mismo nombre, por razones fundamentales inspiradas por el Rousseau de la *Lettre à d'Alambert sur les spectacles*

André Breton escribe "Oh teatro eterno, exiges que no sólo para interpretar el papel de otro sino aún para dictarlo, nos enmascaremos a su semejanza, que el espejo delante del cual posamos nos devuelva una imagen extraña La imaginación tiene todos los poderes, excepto el de identificarnos, a pesar de nuestra apariencia, con un personaje distinto de nosotros mismos La especulación literaria es ilícita desde el momento en que erige, frente a un autor, personajes a quienes éste da o niega la razón después de sacarlos de la nada" (*Point du jour*)

En resumidas cuentas, el teatro es ilusión, artificio, tiende a una disociación de la personalidad tanto del autor como del comediante, aísla al espectador en su soledad y, defecto mayor, necesita medios financieros tales que ponen el pensamiento al servicio del dinero Por fin, la distinción de los géneros que implica el espectáculo no se impone en el proyecto surrealista que tiende a identificar la poesía con la vida "El teatro, en el que el surrealismo podría ejercer sus poderes, le parece no ser más que una técnica que no le interesa" (A Breton, *Manifeste du Surréalisme*)



De manera que si los surrealistas han escrito para el teatro o se han dedicado a la dirección y a la interpretación, no puede ser más que a título personal. Pero existe, lo mismo que para el cine, un uso surrealista del espectàculo, que consiste en una representación, por convencional que sea, en cuanto explora un aspecto poco conocido de la personalidad. Así Breton no duda en expresar su "admiración sin límite" por una obra de Grand-guignol, *Les Détraquées* de Palau, cuyo tema sádico suscita en él un sueño, emociones que le iluminan sobre los aspectos más oscuros, por ser los más inhibidos, de la mente humana. De la misma manera, se entusiasma por una obra largo tiempo censurada del austriaco Oskar Panizza, *Le Concile d'Amour*, que le parece que, más allá de su anticlericalismo primario, plantea de forma radical el problema moral y metafísico de la divinidad.

Desde hace unos diez años la noción de teatro surrealista tiende pues a imponerse en la crítica contemporánea, que restablece así el eslabón histórico que faltaba en la cadena que conduce del "teatro simbolista" al "nuevo teatro".

HISTORIAL

A partir de *Ubu Rey*, considerado como la batalla de Hernani del teatro revolucionario, y a través del surrealismo de las *Mamelles de Tirésias* de Apollinaire (se sabe que éste ha inventado el término surrealismo en 1917 con motivo de

un espectáculo dramático) se elabora una estética teatral fundamentada en la sorpresa y el escándalo, la explotación de todos los espejismos escénicos —considerados en ellos mismos y ya no como ilusión de la realidad—, el principio de síntesis que caracteriza la mente infantil, la búsqueda de un lenguaje nuevo creador de mitos originales Después de ellos, dos tendencias divergentes se expresan la de los epígonos de Apollinaire (Yvan Goll, Pirre Albert-Birot) para los cuales la escena es el lugar de las metamorfosis, un calidoscopio de imágenes donde figuran los aspectos contradictorios de la personalidad, la de los dadaístas que proceden a una trituración de los ritos y de las palabras, sondeando las profundidades de la nada en la cual se sienten sumidos

Estas dos pistas dramáticas se encuentran en los sketches publicados por la revista *Littérature* y, en su mayoría, interpretados en el trascurso de las veladas dada parisinas, de manera que uno se pregunta sobre su pertenencia a Dada o al Surrealismo De hecho, *S'il vous plaît, Vous m'oublierez* (Breton y Soupault), *Comme il fait beau!* (Breton, Desnos, Péret) prefiguran el Surrealismo naciente en la medida en que dejan el terreno libre a la escritura automática En las obras de teatro de Aragon, *L'Armoire à glace un beau soir y Au pied du mur*, un dandy parece divertirse mezclando las proposiciones más descabelladas para llevar finalmente al espectador a preguntarse por los caracteres ambivalentes de personajes profundamente románticos

Es el Teatro Alfred-Jarry, animado por Artaud y Vitrac (1926-28), entonces excluido del Surrealismo, el que mejor expresa las aspiraciones del movimiento en el plano teatral Si *Le jet de Sang* de Artaud no es más que una parodia de una obra de Salacrou, llevando hasta el exceso las imágenes dramáticas de éste último con el fin de desintegrar las nociones mejor establecidas de la cultura occidental, las obras de Vitrac (*Les mystéres de l'amour, Victor ou les enfants au pouvoir*) introducen el onirismo en el escenario y, cortados por el mismo patron tradicional del vaudeville, denuncian no sólo los temas preferidos del teatro de boulevard, sino que muestran también la imposibilidad de satisfacerse con los compromisos burgueses En su brevísima existencia el Teatro Alfred-Jarry, ha querido contribuir a la ruina del teatro existente con medios específicamente teatrales Artaud, como director de teatro, ha puesto los cimientos de lo que sería más tarde el Teatro de la Crueldad y que desde entonces lo alejará de las perspectivas surrealistas se trataba de construir un mundo tangente a lo real, único en tanto que rechaza la repetición, que implica una participación total del espectador que se ofrece a una operación verdadera donde su espíritu y su carne estaban en juego, con la ambición de que cada uno encuentre su unidad original La tentativa era arriesgada, sus animadores eran conscientes de ello "Todo lo que pertenece a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños, todo eso, esas capas oscuras de la conciencia que son todo lo que nos preocupa en el espíritu, queremos verlo brillar y triunfar en el escenario, incluso si nos perdemos a nosotros mismos, si nos exponemos al ridículo de un fracaso colosal"

Si las obras de Desnos (*La Place de l'Etoile, 1927*), De Georges Neveux (*Juliette ou la clé des songes*, 1927), de Georges Hugnet (*La Muet, Le Droit de Varech*, 1930),(*La Justice des Oiseaux*), de Picasso (*Le Désir attrapé par la queue, Les Quatre petites filles*) son otras tantas variaciones de los arquetipos de lo imaginario, conviene precisar que el teatro más abiertamente aceptado por los surrealistas es la

obra de un autor que confesaba no comprender nada el Surrealismo, Raymond Roussel, al adaptar al escenario sus novelas: *Impressions d'Afrique, Locus Solus*, al escribir directamente para el teatro *L'Etoile au front* (1925) y *La Poussière de Soleils* (1926) intentaba solamente volver a encontrar el sentimiento de gloria del que había tenido la iluminación en su infancia. Sus obras no manifiestan una dramaturgia original y el aspecto mecánico de sus diálogos serían más bien para decepcionar a sus más fervientes admiradores; pero el método paronomástico que confesaba, en una obra póstuma (*Comment j'ai écrit certains de mes livres*, 1933) haber utilizado, le permitió producir narraciones maravillosas, sin relación alguna con lo real, ofreciendo un trampolín extraordinario a la imaginación.

La postura del surrealismo para con el teatro se modificó después de la guerra ya que *Le Roi pêcheur* de Julien Gracq, *M.Bob'le* de Georges Schehadé, *Les Epiphanies* de Henri Pichette han sido saludados por Breton y sus compañeros como obras própias a satisfacerles, en la medida en que lograban un estado de gracia que rara vez se había manifestado en el escenario. De tal manera que una nueva generación surrealista ha podido considerar el teatro como un medio de expresión justo para materializar sus sueños, sus angustias o incluso sus repulsiones. Por mágicos, conmovedores o humorísticos que sean, hay que confesar que los textos propuestos por Jean-Pierre Duprey (*La Forêt sacrilège; Derrière son double*), Joyce Mansour (*Le Bleu des fonds*), José Pierre (*Théâtre*), Radovan Ivsic (*Airia, Le Roi Gordogane*), Robert Benayoun (*La science met bas*), por otra parte no representados, no aportan ninguna transformación a la dramaturgia surrealista.



Zapatos primaverales, SALVADOR DALÍ.

Ésta presenta, globalmente, el interés de ser una síntesis a la vez que una superación de las estéticas naturalistas y simbólicas, en el sentido de que el espacio onírico se manifiesta a su antojo, penetrando el universo más o menos mimético del teatro, transformándolo de forma radical

Hay que destacar que excepto Antonin Artaud, ningun autor de obras surrealistas ha formulado una dramaturgia Ésta se deduce del examen de las obras

Se caracteriza por la discontinuidad de la fábula, organizada en secuencias parciales, yuxtapuestas, según la lógica contradictoria del sueño El personaje estalla en distintos planos psicológicos exhibiendo a la vez lo manifiesto y lo latente, lo consciente y lo inconsciente, su comportamiento que testimonia la ambivalencia fundamental del sentimiento De ahí el aspecto de fantoches que cobran ante los ojos de los espectadores la mayoría de los personajes, que entran y salen del espectáculo lo mismo que en un sueño

Excepto en *Victor ou les Enfants au pouvoir*, de Vitrac, que realiza una isocronía perfecta del tiempo de la representación, de la ficción teatral y de la narración, el espacio-tiempo se encuentra dilatado o por el contrario sintetizado al extremo, sin indicaciones cronológicas ni locativas, reducido de hecho al jugar y al espacio de la representación que la imaginación del espectador puede amueblar a su antojo, ayudándose de elementos dados por el texto que le sirven de trampolin Se procede a la destrucción de lo real, por la burla, al tener el escenario, para concluir, la débil consistencia del sueño

De la misma manera, el lenguaje dramático, salido a veces de la escritura automática, corresponde a ese diálogo liberado de toda traba social que preconizaba Breton en el *Premier Manifeste du Surréalisme*

> "El surrealismo poético, al cual dedico este estudio, se ha esforzado hasta ahora en restablecer en su verdad absoluta el diálogo, liberando a los dos interlocutores de las obligaciones de la cortesía Cada uno prosigue simplemente su soliloquio "

Si el origen automático del discurso no es perceptible a la audición, hay que convenir que esa nueva forma de escritura teatral, insertada en un conjunto más concertado, tiene un carácter "revelador", que tiende, bajo las especies del humor y la expresión poética, a explicitar la naturaleza del sujeto del enunciado, que no es otro que el autor

Pero el lenguaje dramático no se limita al fenómeno verbal, se compone también de conjuntos gestuales, que son a menudo en los surrealistas el contrapunto de los diálogos (así un personaje declara "te quiero" a su pareja, y la golpea con violencia), o bien la palabra está materializada según el fenómeno de *literaridad*, de manera que el espacio está invadido por objetos creados por el verbo Así pues el objeto asume, en el teatro surrealista, tres funciones complementarias es el signo de una realidad usual, la concreción de un pensamiento apenas formulado, o finalmente la expresión de una inquietante extrañeza, un objeto colocado en el escenario, hecho para suscitar la interrogación del espectador, para emocionarlo o divertirlo

La temática de ese teatro no es diferente de la que ilustra el conjunto del movimiento surrealista: expresa, con medios específicos, el amor, la libertad y la poesía, con, quizás una tendencia particular a lo maravilloso, contribuyendo en la elaboración de ese nuevo mito que quería ser el surrealismo. En resumen, la poesía se instala en el escenario para renovarlo y recordarle su necesidad primera. No es de extrañar, por tanto, que en 1971 Aragon haya declarado, a propósito del *Regard du sourd* de Bob Wilson: "Es lo que nosotros, de quien nació el surrealismo, hemos soñado que surgiera después de nosotros, más allá de nosotros..."

La posición teórica adoptada por el Surrealismo hacia el teatro le había impedido seguir a Artaud en su exploración de los dobles complementarios que son el teatro y la vida. le había apartado de su camino a los comediantes (Pierre Brasseur, Roger Blin) quienes, por un momento, se le habían agregado. Sólo Sylvain Itkine parece haber recogido por su cuenta los principios esenciales de la dramaturgia surrealista; y aún así era para poner en escena una obra de Jarry (*Ubu enchaîne*) en 1937. Desaparecido demasiado pronto, no ha podido proseguir su obra de director de teatro.

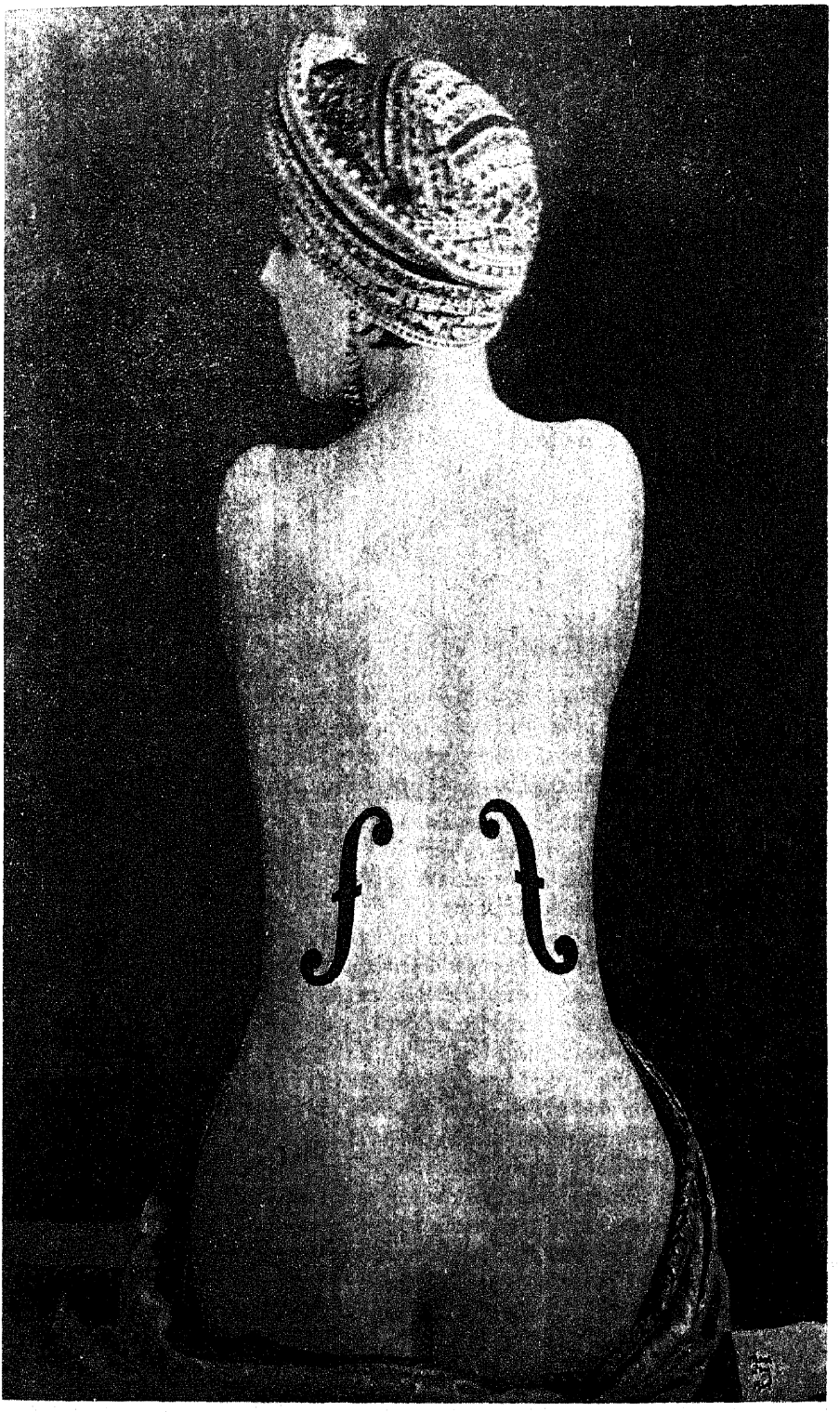
Al pasr practicamente desapercibido ante los ojos del público contemporáneo, y al no constituir un corpus considerable, se puede considerar al teatro surrealista como un fracaso o al menos como una tentativa experimental. Pero la abundancia de sus propuestas es muy fecunda para el arte dramático y, en esas condiciones, no estamos lejos de considerar que todo lo que en la actualidad cuenta en la escena francesa emana de ello.



Dibujo de ZÜRN.

BIBLIOGRAFÍA

Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.
Alquie, Ferdinand. *Le Surréalisme*, Entretiens de Cerisy, Mouton, 1968.
Béhar, Henri. *Le théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, 1967. (Traducción española, Barral, 1971); Nueva edición, Idées / Gallimard, 1979.
Béhar, Henri. *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Ed. Nathan-Labor, 1980.
Orenstein, Gloria. *The theater of Marvelous*, New-York University press, 1975.



Les violons d'Ingres, 1924. *Foto MAN RAY.*

RENÉ CREVEL ¿SURREALISTA?

Por Michel Carassou



Mujer con sombrero, PAUL DELVAUX, 1936.

¿Será por comodidad que se coloca a René Crevel entre los poetas surrealistas o porque André Breton le ha otorgado un certificado de "surrealista absoluto"?. Esta última razón podría bastar en efecto ya que Breton, con su simple autoridad, siempre ha marcado la frontera entre lo que pertenecía a su movimiento y lo que se le escapaba de las manos.

Por lo que se refiere a Crevel, el juicio de Breton puede no obstante sorprender si nos atenemos a algunas observaciones superficiales. Crevel era un hombre de mundo que frecuentaba los salones del "Todo París", mientras que los otros surrealistas permanecian más bien replegados en su grupo. Crevel no escondía su homosexualidad, mientras que Breton sentía por esa "perversión" una repulsión que no dejo de expresar de manera fuerte y clara, y de hacerla compartir a sus amigos. Para terminar, pecado aún más grave con toda seguridad, Crevel escribía novelas después de que Breton hubiese lanzado su anatema sobre el género novelesco.

Crevel se habría pues beneficiado de una mansedumbre nada habitual, que con sus ojos azules "con mirada de ángel" y su espesa cabellera rubia no bastarían sin duda para explicar. Cabría más bien preguntarse si esas faltas a la disciplina del grupo no serían consideradas menores en función de un acuerdo profundo sobre lo esencial y de una contribución de gran valor para la actividad colectiva.

DADA Y LOS SUEÑOS

Respecto al surrealismo, al principio René Crevel se mostró muy crítico a la vez que desempeñaba, sin embargo, un papel decisivo en la génesis misma del movimiento

Señalemos en primer lugar que su entrada en "literatura" no estuvo marcada con la señal del surrealismo sino con la de Dada A finales de 1921, hace su servicio militar en el regimiento de infantería 104 en la Tour Maubourg en compañía de Marcel Arland, Georges Limbour, Max Morise y Roger Vitrac Juntos deciden fundar una revista abierta a todas las corrientes del nuevo espíritu, *Aventure* (1), que les proporciona la ocasión de conocer a los dadaístas y abrazar sus disputas, relacionadas con la perspectiva de un congreso que debe recapitular acerca de las ideas modernas Por un lado se encuentran los "tres mosqueteros" de *Littérature*, Aragon, Breton y Soupault, y otros que deseaban terminar con lo que no era para ellos más que agitación destructiva, por otro lado Tristan Tzara y los últimos partidarios de Dada Al contrario de Vitrac que se une entonces a Breton, Crevel se inclina más bien hacia Tzara, pero sin comprometerse lo suficiente en la controversia como para romper con el otro campo Así pues, a finales de 1922, sigue lo suficientemente unido a los miembros de *Littérature* como para hacerles descubrir las experiencias del sueño hipnótico

En el transcurso de las vacaciones anteriores, había recibido un principio de iniciación espiritual en las condiciones de silencio y de oscuridad necesarias para esos fenómenos después de hacer una cadena de mano alrededor de una mesa, uno u otro participante lograba dormirse y profería una serie de palabras que se organizaban en discurso a veces sorprendente Esas experiencias fueron sumamente importantes en la génesis del surrealismo la escritura automática ya no era la única manera de acceder a ese inmenso continente interior cuyo secreto había revelado Los sueños provocados podían también conducir a ese mundo misterioso

Durante varios meses, las sesiones fueron diarias y Crevel tuvo a veces que utilizar subterfugios para dormirse antes que Desnos, su gran rival en la actividad de médium Pero se cansó antes que los demás Alejándose entonces de Breton y aproximándose a Tzara

El 6 de julio de 1923 participa en la última manifestación parisina de Dada, la velada del *Coeur à barbe* (Corazón con barba), velada que vienen a boicotear Breton y Eluard Este último, subido al escenario, da una bofetada a Crevel La ruptura pronto será total entre los dos hombres Basta con que Desnos llame a Crevel "pequeño imbécil de salón" sin ser reprobado por Breton

Es el fin de Dada El movimiento llega a su término No tenía que haberse parado, convertido en escuela de un nuevo género con reglas arbitrarias —pero el espíritu permanece y de él ha quedado una ilustración episódica Y ese espíritu, constata Crevel, "pide una revisión de los valores, la destrucción de los ídolos, una fe nueva" (2)

¿Dónde encontrar esa nueva fe? ¿Por qué camino adentrarse? A estas preguntas, para Crevel no hay entonces ninguna duda, el surrealismo no puede aportar respuestas satisfactorias Su experiencia de la época de los sueños parece autorizarlo a mostrarse particularmente crítico

"Ya algunas literaturas quisieron asimilarse a la búsqueda de lo absoluto Están los falsos profetas que establecen sistemas pueriles, están los que se sorprenden de su inconsciente como si fuera un milagro Todos tienen una fe absoluta en experiencias espirituales de las que son víctimas pretenciosas " (3)

La nueva fe a la que aspira, Crevel no la descubre tampoco en la escritura automática "Es imposible hablar de automatismo cuando se trata de escritura, y si el movimiento efectuado para dibujar revela los movimientos más secretos del alma, esas letras nosotros las juntamos y nos preocupamos por dibujarlas según un orden, un modelo aprendido" (4)

De forma más profunda, no comparte el entusiasmo de los surrealistas por las virtudes del lenguaje Mientras que Breton exclama "las palabras, las palabras por fin hacen el amor", Crevel expresa su escepticismo "Nada nuevo ni feliz se puede expresar en un canto ya cantado, las letras, las palabras, las frases limitan nuestras avenidas, nuestras aventuras" (5)

Crevel no tiene confianza en las palabras, "agentes de una policía intelectual" Pide algo más que simples maniobras subsconscientes o espirituales para apaciguar su angustia Su mal de vivir nace de un miedo al vacío que hay en él que le quita hasta el sentimiento de existir "No tenemos la sensación, no tenemos la certeza de vivir", escribe en *Mon Corps et moi* (Mi cuerpo y yo) (6)

Su angustia, existencial, no puede ser combatida más que por otra angustia, esencial,la que provoca los enigmas de la vida y de la muerte "Para quien se niega el terrible socorro de los problemas esenciales, pronto no queda otra salida que el gesto último" (7) Es el vacío de una vida privada de sentido que conduce al suicidio Aceptar la vida como es —una serie de "suicidios provisionales"— le parece el argumento más terrible contra sí mismo Responder a la llamada de "impulso mortal" sería por el contrario el acto de coraje por excelencia, "probablemente la solución más justa y definitiva de todas" (8)

De esta convicción que lo lleva en ocasiones a acusarse de cobardía, Crevel saca también la fuerza para seguir viviendo, para buscar una y otra vez lo absoluto en esta vida

Con el fin de aproximarse a ese absoluto, a pesar de todas las reticencias que había planteado, que planteaba aún, Crevel sin embargo, va a otorgar su confianza al surrealismo A finales de 1924, el movimiento de André Breton aparece como el depositario del nuevo espíritu creado por Dada La investigación sobre el suicidio iniciada por *La Révolution surréaliste* lleva a Crevel a reconocer el mérito de una empresa que no pretende ser sólo literaria Su respuesta a esa investigación le proporciona la ocasión de unirse al grupo

Esa adhesió,n sin duda alguna, no explicaría por sí misma por qué se menciona Crevel en el *Premier Manifeste* —en diciembre de 1924— entre los que han hecho profesión de surrealismo absoluto

Ante todo Breton le debía las experiencias de sueños hipnóticos que permitieron a los antiguos dadaístas la aparición de un nuevo estado de ánimo que justificaba precisamente la redacción del *Manifeste*

EL ESPÍRITU CONTRA LA RAZÓN

En 1924, René Crevel había publicado una primera novela ampliamente autobiográfica, *Détours*, en la que ajustaba algunas cuentas con su familia, a la vez que expresaba las dudas de un muchacho de su generación prisionero del mal de vivir

Ya en el grupo surrealista, Crevel sigue escribiendo sin embargo "novelas" Continúa con la tarea que había comenzado con *Detours*, intentando dar cuenta de su relación con él mismo, con los demás, con la sociedad,y a la vez, trabajando en la modificación de esta relación con el fin de que su existencia dejase de ser insoportable

Si la mayoría de sus libros, *La Mort difficile, Babylone, Etes-vous fou?, Les Pieds dans le plat*, se parecen más aún al género novelesco, en realidad no contienen ninguna de las reglas convencionales las relaciones autobiográficas superan a la ficción, las reflexiones y las digresiones del autor interrumpen el hilo del relato, los personajes, monstruos o payasos, desafían cualquier verosimilitud Esa escritura, totalmente abierta al deseo, al sueño, al inconsciente, se podría decir también que subvierte la novela tradicional o que inventa la novela surrealista Se trata ante todo de una escritura poética a la que no le importa la distinción de los generos literarios

¿Acaso el rechazo de las clasificaciones arbitrarias no se inscribe en el acto de adhesión de Crevel al surrealismo? Si su escritura, anclada en lo real —en su realidad—, se destaca, se aparta, para alcanzar las magníficas avenidas del mundo de lo surreal, él mismo no puede hacer otra cosa que reconocerse como parte de esa voluntad general de favorecer el gran soplo del espíritu que exige que se derriben las barreras levantadas por la mezquina Razón *l'Esprit contre la Raison*, ese título que da a uno de sus libros, traduce con exactitud el sentido que Crevel va a dar a su combate

El efecto, para él, como para cada uno de los surrealistas, no basta con que la imaginación esté liberada Además hay que reconciliar el sueño y la acción, la acción y el sueño El sueño no puede seguir siendo el refugio en una vida compuesta por renuncias, pequeños suicidios diarios El mundo surreal no puede seguir siendo diferente al mundo real Esta puede ser la salida deseada La vida, tal como es, no tiene solución debe ser otra Hay que cambiar la vida

La lucha será total El enemigo es en primer lugar el dualismo que divide y descuartiza al hombre Se fragmenta el pensamiento para aniquilarlo mejor A la estrechez de los pequeños cráneos analíticos, Crevel opone la dialéctica espontánea que ha descubierto en Hegel y Marx y la auténtica poesía que proporciona "el camino entre los elementos de un mundo a los que necesidades temporales de estudio habían aislado, el camino que lleva a encuentros conmovedores " (9)

Se opone el cuerpo y el espíritu, la sexualidad y el amor Crevel denuncia la sociedad que encarna ese dualismo "el alma y la piel por un lado la Iglesia donde se reza, el salón donde se charla, y por otro lado el burdel donde se jode" (10) El cuerpo ya no se debe considerar como inferior, como fuente del mal Crevel reivindica una sexualidad separada de toda traba social Así, en *Les Pieds dans le plat*, no teme afirmar que "ha fornicado con uno y otro sexo de su especie e incluso con algunos perros" (11) La provocación no es gratuita la

afirmación de la legitimidad del deseo homosexual lleva a Crevel a concebirlo como una de las facetas de su sexualidad liberada y liberadora
Crevel toma de Diderot la imagen del clavicordio capaz de expresar la multitud de posibilidades, de deseos que existen en cada individuo En contra de los que quieren que el "clavicordio no tenga nada que recordar, que ensordezca, poco a poco hasta llegar a ser uno de esos clavicordios mudos, que utilizan los virtuosos para sus escalas cuando van de viaje" (12), Crevel multiplica los ataques Todos sus escritos se transforman en panfletos En primer lugar la familia es atacada, con "su oscurantismo demasiado dispuesto para castrar al niño, para exiliar al Edipo impúbero en los espejos de lo asexuado" Después los profesores que apartan del deseo de conocimiento abriendo la boca tan sólo para un "vómito de esos trozos pesados que en los institutos, las facultades, hay que tragarse, por las buenas o por las malas" (13) El capitalismo, por supuesto, que se alimenta de la miseria que ha hecho nacer y la religión, su cómplice, "que enseña la resignación y aparta de la revolución" Y Dios por fin, "el que no se masturba, el que consigue que los más orgullosos masturbadores no se masturben más " (14)

Si se cree a Tzara, ahora él también surrealista, no existen más que dos géneros el poema y el panfleto Tanto en el uno como en el otro, Crevel se ha hecho famoso por sus méritos André Breton ha podido afirmar que, sin *l'Esprit contre la Raison* y *Le Clavecin de Diderot*, "le habría faltado al surrealismo una de sus más bellas volutas" (15) Y con razón Si la pluma de Crevel se muestra a veces particularmente punzante, sus ataques se sitúan siempre en la más estricta ortodoxia surrealista, y no sólo se apoya en la teoría elaborada por Breton, sino que contribuye a precisarla, a desarrollarla con sus reflexiones sobre el arte, la sociedad, sobre el funcionamiento del pensamiento, sobre las convergencias posibles entre el marxismo y el psicoanálisis

Durante diez años, a pesar de su enfermedad que le obligó a pasar largas temporadas en las montañas suizas Crevel participó en todas las actividades del grupo surrealista, firmó todas las tomas de posición de éste A través de las diversas crisis que han marcado las relaciones entre éste y los comunistas, siempre permaneció solidario en todo a André Breton Durante diez años Crevel ha sido, sin duda, por completo un surrealista

RECONCILIAR EL SUEÑO Y LA ACCIÓN

Al principio de 1934, cuando Crevel figura entre los firmantes del *Appel à la lutte*, como consecuencia de los tumultos fascistas, o de la octavilla *Planète sans visa*, en contra de la expulsión de Trotsky, continúa en perfecto acuerdo con el grupo surrealista Al final del mismo año, sin embargo, la gravedad de la situación política le hace adoptar una postura muy crítica frente al surrealismo, al que le reprocha que se limite a actividades retrospectivas Prefiere alejarse de él para consagrarse a la acción política al lado de los comunistas, primero en el seno del Comite Thaelmann, luego participando en la preparación del Congreso internacional de los escritores para la defensa de la cultura Sin embargo, no piensa doblegarse a "ninguna orden terminante de la burocracia" y va a desplegar todos sus esfuerzos para que Breton, al que la delegación soviética ha apartado de los debates, pudiese expresarse ante el Congreso

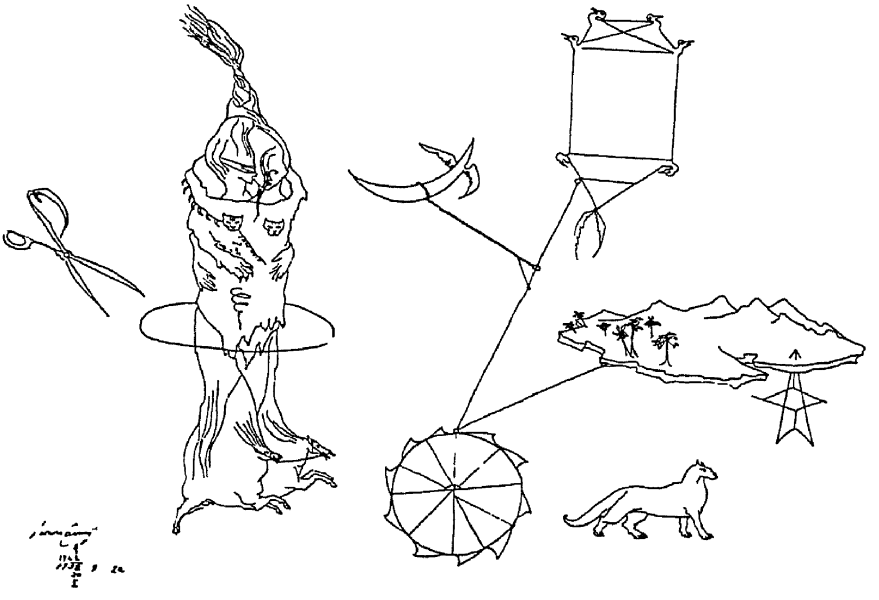
Antes de matarse, en junio de 1935, Crevel tan sólo ha garabateado una palabra en un papel que prendió en la solapa de su chaqueta "Asqueado" Se cometería un error intentando interpretar ese suicidio a través de lo que escribió diez años antes René Crevel se ha transformado en otro Ha "vuelto a nacer", como decía Dalí, con la práctica de la escritura automática y la acción, ha logrado superar los traumas de su infancia y curarse del mal de vivir, ya no sueña más con dejar "el globo de espera" para conocer la apoteosis de un bello incendio Sin embargo, ha fracasado en su tentativa de conseguir que se le devuelva a Breton su derecho a la palabra ante el Congreso de escritores Pero sobre todo ha sabido que una recaída en su enfermedad no le dejaba más que tres meses de vida Fortalecido, convertido en uno de esos "únicos valientes" que antaño había admirado, Crevel prefirió mirar la muerte de cara

¿Había dejado de ser surrealista al final de su vida? Sin duda no, ya que no renegaba de ninguna de las aportaciones del movimiento Pero ya no pertenecía al grupo cuya actual orientación rechazaba, y esto los surrealistas quisieron ocultarlo siempre

La cuestión del suicidio se había planteado en 1924 El acto surrealista consistía precisamente en plantear el problema y no darle ninguna solución Esto no impide que el gesto valiente y desesperado de Crevel no se parezca en nada "a una última broma divertida" (16) que Breton ha creído reconocer en el pretendido suicidio de Vaché, transformado así en figura mítica ejemplar

Poco importa si Crevel ha muerto como surrealista En vida lo ha sido Es cierto que no ha aceptado algunos aspectos estrechos de la disciplina del grupo Algunas investigaciones sobre el inconsciente no han llamado mucho su atención, veía en ello un trabajo demasiado fragmentario, mientras que él tenía sed de verdadera síntesis En vez de maniobras ocultas prefirió la acción en pleno día Sin embargo percibió en el surrealismo el intento de continuar la obra de liberación del espíritu emprendida por Dada Su lucha fue la del espíritu contra la razón, contra todas las buenas razones que limitan la plena realización del ser humano

René Crevel ha querido romper todos los muros que impiden que el viento sople Si no ha logrado conciliar el sueño y la acción, si al final ha sido vencido, su rebeldía sigue siendo ejemplar Como todos los surrealistas fue un combatiente de lo imposible

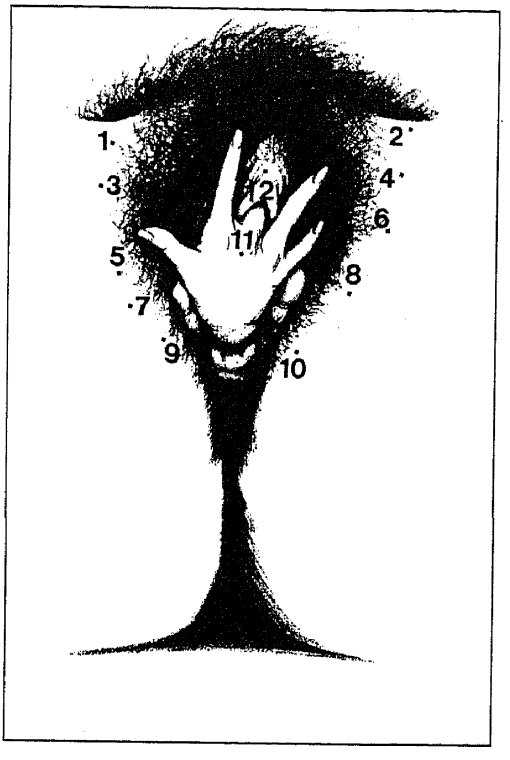


Dibujo de LEONORA CARRINGTON

NOTAS

1 — *Aventure*, nº 1 al 3, noviembre 1921 enero 1922, reedicion J M Place, 1975
2 — "Après Dada", *Les Nouvelles littéraires*, nº 69, 6 febrero 1924, p 5
3 — *Ibidem*
4 — "De la candeur", *Le Mouvement accéléré*, noviembre 1924, p 1
5 — *Mon Corps et moi* (1925), París, Pauvert, 1974, p 52
6 — *Id*, p 161
7 — "Mais si la mort n'était qu'un mot", *Le Disque vert*, nº 1, 1925
8 — Respuesta a la encuesta "Le suicide Est il une solution?", *La Révolution surréaliste*, nº 2, 15 enero 1925
9 — *Le Clavecin de Diderot* (1932), París, Pauvert 1966, p 168
10 — *Id*, p 51
11 — *Les Pieds dans le plat* (1933), Paris, Pauvert, 1974, p 180
12 — *Le Clavecin de Diderot*, op cit, p 164
13 — *Id*, p 51
14 — *Id*, p 149
15 — André Breton, *Entretiens*, Gallimard, 1973, p 178
16 — André Breton, "Les pas perdus", en Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, París, Losfeld, 1970, p 21

BRICOLLAGE SURREALISTA



Dibujo
Cierciorka

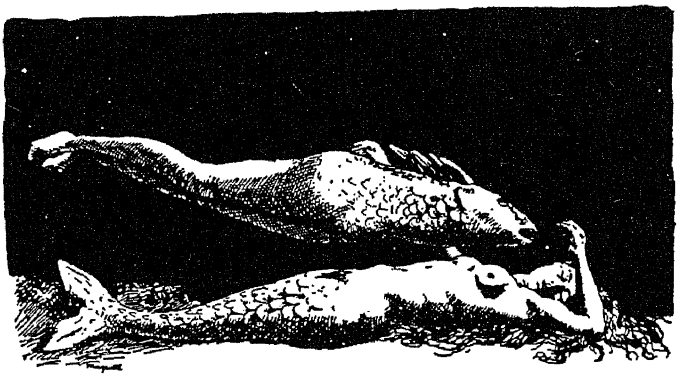
"Y NINGUNA PROVINCIA MARÍTIMA FUE COMO ELLA, BAJO LAS ROSAS, TAN SALVAJEMENTE SAQUEADA"

SAINT JOHN PERSE

SEGUIR LA LÍNEA DE PUNTOS CON HILO Y AGUJA HASTA SU COMPLETA RESTAURACIÓN.

LAS REVISTAS LITERARIAS Y EL SURREALISMO EN FRANCIA Y EN LA SUIZA FRANCESA

Por Ives Bridel



El estudio sistemático de las revistas literarias no-surrealistas permite medir la recepción del Surrealismo en el mundo literario y su impacto sobre una parte importante del público. Nuestra investigación comprende el periodo de 1922-1939 en Francia y en la Suiza francesa, con la excepción de París, donde sólo hemos tenido en cuenta la *Novelle Revue française*, como referencia indicativa. Los resultados a los que hemos llegado serán publicados detalladamente en 1987 en un libro (1), son importantes, pero no permiten sacar conclusiones definitivas sobre el eco que el Surrealismo pudo encontrar antes de la guerra. En efecto, si nuestros análisis permiten sin duda dar una visión correcta y, con algunos retoques, casi definitiva de la recepción en provincias y en la Suiza francesa, pues se apoyan en una encuesta si no exhaustiva, por lo menos muy extensa (veinticuatro revistas en provincias francesas y quince en la Suiza francesa), en lo que concierne a París, el análisis solamente de la *N.R.F.* no puede ser indicativo, más aún si tenemos en cuenta que el gran eco alcanzado por el movimiento de Breton en esta ciudad fue una excepción.

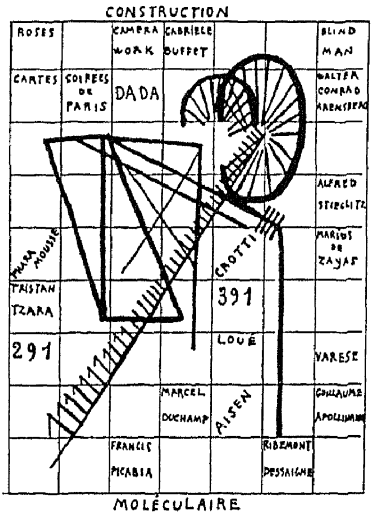
Nuestra encuesta, al limitarse a las revistas literarias, descuida otras fuentes de información, indispensables para un estudio de conjunto de la recepción del Surrealismo (periódicos, correspondencias, testimonios, estudios de influencias, etc...). Es preciso, pues, ser prudentes en las conclusiones que pudieran extraerse de los análisis de los que aquí proponemos un resumen: la imagen del Surrealismo y de su recepción que se deduce es parcial y válida en primer lugar para las revistas literarias. A pesar de estas limitaciones, nuestro estudio permite precisar las grandes tendencias de la recepción y sus múltiples matices (2). En el marco de este breve artículo sólo ofrecemos los principales resultados de nuestras investigaciones: sólo las grandes tendencias de la recepción se podrán trazar con claridad; los matices, particularmente interesantes, sólo podrán ser esbozados.

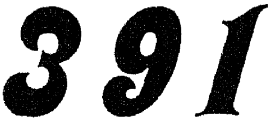
En todas partes, es durante el periodo 1926-1929 cuando se produce la mayor densidad de textos consagrados al Surrealismo claramente en provincias y en la Suiza francesa, más claramente en los *Cahiers du Sud*, más débilmente en la *Nouvelle Revue française* Igualmente la caída del interés por el Surrealismo entre 1930-1939 es general grande en la Suiza francesa y en los *Cahiers du Sud*, muy grande en provincias, pequeña de nuevo en la *N R F* Así, más allá de la importancia de esta o aquella revista o de tal o cual conjunto, se descubren tendencias comunes Si nos detenemos en los textos de los surrealistas o simpatizantes publicados en los tres conjuntos se constata inmediatamente que en este terreno la Suiza francesa está muy atrasada entre 1922 y 1939, se ha señalado la publicación de 6 textos mientras que la *N R F* publica 77 y las provincias francesas 85 Aquí la comparación entre las dos revistas, la *N R F* y los *Cahiers du Sud*, es particularmente interesante a partir de 1926 esta comparación es posible y las dos revistas han publicado el mismo número de textos 54, pero en la *N R F* 36 son de parasurrealistas o antiguos surrealistas, mientras que los *Cahiers du Sud* totalizan 17 La ventaja es pues para estos últimos, decididamente más receptores sobre todo entre 1926-29 (4) Por otra parte la *N R F* publica textos que trataban de la pintura o del cine surrealista los *Cahiers du Sud* dedican a este tema muy poco espacio, mientras que la *N R F* tiene muy en cuenta, gracias a André Lhôte, tanto la pintura como el cine surrealista

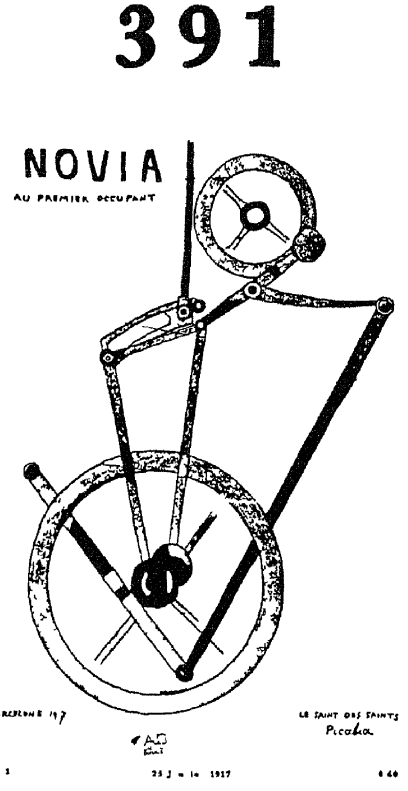
Si se centra la atención en la acogida reservada individualmente a ciertos escritores (5), se comprueba en primer lugar que la *N R F* y las provincias francesas se refieren en general a los mismos autores ciertamente la *N R F* parece ignorar a Baron y Hugnet y las provincias a Limbour, pero son escritores de menor importancia que Breton o Eluard En cambio la Suiza francesa ignora no sólo a estos tres escritores sino igualmente a Leiris, Char, Pèret y, lo más sorprendente, a Vitrac y A Artaud, a los que las revistas de provincia tienen muy en cuenta y que están igualmente presentes en la *N R F*

La acogida que se hace de cada uno puede variar considerablemente de un conjunto a otro Encontramos convergencias Breton por ejemplo es bien recibido en todas partes, incluso si las obras de creación son mucho mejor recibidas que los textos teóricos Soupault recibe también una excelente acogida mientras que Crevel, Desnos y Tzara son muy mal acogidos El caso de Eluard es relevante muy bien recibido en Francia, lo es bastante menos en la Suiza francesa, siempre en el plano cuantitativo, mientras que Aragon recibe una acogida bastante parecida en la Suiza francesa, en la *N R F* y un poco menos en provincias

Una cierta unanimidad de opinión se extiende en Francia por parte de los escritores la recepción en provincias y en la *N R F* es generalmente comparable por ejemplo, Char y Pèret están los dos al final de la lista, y las reseñas que se hacen de ellos son muy negativas tanto en provincias como en la *N R F* No obstante aparecieron divergencias claras para Vitrac, enormes para Artaud Este último ocupa en la *N R F* un lugar excepcional, debido sin duda a su talento y a su personalidad, pero más aún quizás a la simpatía (muy ambigua no obstante) que despierta, primero en J Rivière y a continuación en J Paulhan Su amistad con Vitrac explica quizás también el lugar de éste último en la *N R F*







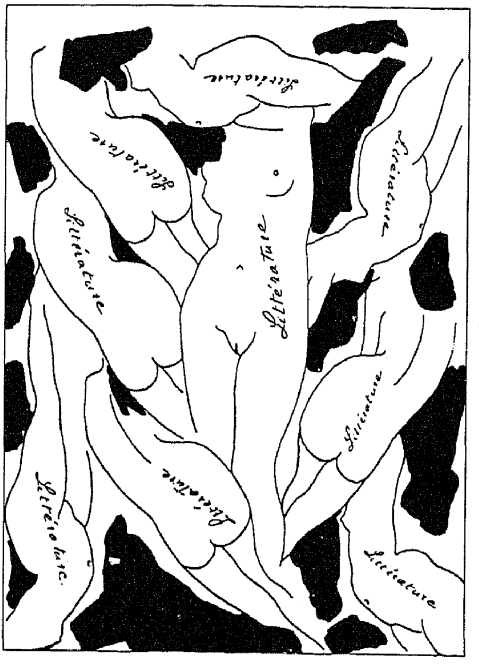
Si dejamos a un lado las simples cifras para esbozar un análisis más preciso, la imagen que las revistas han dado del Surrealismo ganará en nitidez, pero también en complejidad La incidencia de los factores personales llegará a ser notable, igual que la de los factores culturales, sociales, históricos o políticos

Durante el periodo de 1922-25, la presencia surrealista en la *N R F* será importante en 1924 y 1925, momento en que el movimiento se afirma, mientras que en 1922 y 1923, la revista parece desinteresarse un poco del presurrealismo, acogiendo a ciertos individuos que parecen capaces, debido a su talento, de escapar a la influencia nefasta de Dada, como sería el caso de Aragon y Soupault Entre 1924 y 1925, la *N R F* publica numerosos (muchos) textos de autores más o menos marcados por el Surrealismo Eluard, Limbour, Crevel, Vitrac Artaud hace su entrada en la revista gracias a su correspondencia con Rivière, con tres textos claramente surrealistas Por otra parte la *N R F* da cuenta de lo más importante de la producción surrealista y la acogida es favorable en conjunto, pero con ciertas reservas por parte de Paulhan, Arland o Cassou Las dos reacciones al *Manifiesto* son muy negativas (Cassou y Thibaudet)

Las reacciones en provincia son a primera vista más limitadas menos reseñas, menos textos surrealistas Pero son también más profundas y variadas

Portadas de los números 1 y 8 de *391*, por FRANCIS PICABIA

que en la *N.R.F.*: se tienen, y es normal puesto que se trata de diez revistas en lugar de una, opiniones mucho más divergentes. Se encuentra un cierto número de reseñas de obras de surrealistas como Soupault, Breton, Artaud y aunque





Portadas de la revista *Littérature*.

las reacciones son a menudo negativas, especialmente respecto a Dada, también las hay favorables. Se encuentran alusiones a los escándalos que han saltado frecuentemente a la prensa durante este periodo (*Un Cadáver, Carta a Claudel, Banquete de Saint-Pol-Roux*), que demuestran una profunda desaprobación. Lo esencial se encuentra no obstante en los cinco artículos aparecidos en abril y junio de 1925 y dedicados o provocados por la aparición del *Manifiesto* (6). André Gaillard, entusiasmado, saluda en el Surrealismo el renacimiento de la poesía pura, aprueba la importancia que se concede a la imagen y ve en las obras de Breton unos documentos humanos que trascienden la literatura. Andrée Martignon piensa que lo esencial de los principios surrealistas recurre primeramente no a la imaginaión sino a la memoria y a lo maravilloso, quedando la primera reservada para las obras de creación. Con Bourguet, encontramos un análisis especialmente comprensivo de los principios surrealistas: el Surrealismo, que es un síntoma de la angustia contemporánea, pretende liberar el espítiru procesando el realismo y el racionalismo, revalorizando la imaginación y el sueño. Pero Bourguet teme que cree nada más que nuevos tópicos y critica el automatismo que niega la posibilidad de elegir, es decir, el arte. Los artículos de Igert y de Malèpine constituyen unos violentos rechazos del Surrealismo.

Entre 1922 y 1925, la Suiza francesa parece desinteresarse del presurrealismo: de seis revistas aparecidas en esta época sólo dos se refieren poco o mucho a la vanguardia. La ignorancia, el rechazo, el desinterés parecen pues

evidentes En 1922 y 1923 *La Revue de Genève* (A Thérive y A Damı) expresan su rechazo de Dada, pura negatividad, negándole todo valor de arte En 1925 dos artículos se refieren el *Manifiesto del Surrealismo* y critican bastante firmemente los principios del movimiento Denis de Rougemont ataca al automatismo, al formalismo, al terrorismo intelectual y a la primacía acordada el sueño, viendo en el Surrealismo una empresa de demolición aunque sabe rendir homenaje a los talentos de Aragon, Éluard o Breton y apreciar las bellezas del *Pez Soluble* Si su oposición está producida sobre todo por preocupaciones morales, el rechazo de Daniel Simond es sobre todo estético En nombre del clasicismo y de la razón, rechaza la llamada al sueño, al automatismo y a lo maravilloso, y responde al irracionalismo de los surrealistas (7) De esta forma, el fin de Dada y el principio del Surrealismo despiertan, a grandes rasgos, reacciones idénticas a ambos lados del Jura una gran desconfianza respecto a las teorías del Surrealismo, pero una cierta simpatía por los talentos de los surrealistas que hace que la acogida no sea mala en conjunto Se percibe claramente en la *N R F* y en la Suiza francesa un importante rechazo del Surrealismo mientras que en provincias, donde el número de revistas consultadas es mayor, el abanico de reacciones es más numeroso

El gran periodo surrealista de 1926 a 1929 está marcado por una recepción parecida en todas partes, siempre con algunos matices diferentes unos lo rechazan sin matices, otros se muestran entusiasmados y muchas de las reacciones medidas lo contemplan con evidente desconfianza

La *N R F* no publica prácticamente textos surrealistas durante este periodo dando pues una imagen indirecta del Surrealismo a través de los textos críticos La mayoría son favorables (Bounoure, Estève) a pesar de las reticencias evidentes de algunos (Thibaudet, Bertaux, Cassou) o incluso a veces de una cierta malevolencia (J Paulhand, alias Jean Guérin) La *N R F* habla favorablemente de la pintura surrealista (A Lhôte) y a veces del cine, y deja generalmente de lado el problema de las relaciones del Surrealismo y la política encerrándose (limitándose) al plano estético

Frente a esta aptitud prudente y un poco ambigua de la N R F de J Paulhand, en el fondo hostil al Surrealismo, a pesar de la imagen finalmente bastante favorable en que deriva la revista, se encuentra la actitud casi entusiasta de los *Cahiers du Sud* Lo acogen generosamente y alaban a los surrealistas Reflexionan poco sobre el movimiento, incluso en el número especial de diciembre de 1929 sobre la poesía, donde el Surrealismo ocupa sin embargo un lugar importante La hora del balance no ha llegado todavía, es el momento del fervor en cuatro años, los *Cahiers du Sud* publican cuarenta y dos textos de surrealistas y más de veinte reseñas de obras surrealistas Aquí encuentra el grupo su mejor abogado, su mejor soporte Pero es una excepción y en conjunto las reacciones de las provincias francesas, como las de la Suiza francesa, perfectamente comparables en este periodo, son matizadas, casi confusas Hay pocas reacciones, pero las reseñas son generalmente bastante favorables Los textos de cierta importancia son raros durante estos cuatro años, tanto en la Suiza francesa como en Francia En provincias aparece un artículo bastante reticente de Andrée Martignon que es más severo en 1926 que algunos meses antes, o el importante texto de Daniel-Rops que intenta con éxito explicar el Surrealismo, en el cual denuncia no obstante el peligro (8), en la Suiza francesa Denis de Rougemont

se divide entre una cierta simpatía por el movimiento y sus temores por su aproximación a los marxistas (9) Finalmente, se puede señalar que en la Suiza francesa como en las provincias francesas, se encuentran actitudes muy tajantes rechazo muy fuerte o verdaderos saludos a la poesía surrealista

Durante el periodo 1930-39, la recepción del Surrealismo en la Suiza francesa y en las provincias francesas es en general la misma Se asiste en particular desde 1934-35 a un reflujo evidente los artículos, los comentarios, las reseñas dedicadas al Surrealismo y a los surrealistas disminuyen fuertemente, se convierten si no en negativas, al menos en decepcionantes es una constatación general de fracaso o al menos de agonía Esto sucede en todas las revistas, incluso en *Cahiers du Sud* donde el movimiento comienza un poco más tardíamente que en otras publicaciones (hacia 1936)

En la Suiza francesa se produce en general silecio o condena, siempre según las mismas posiciones el arte no es inspiración sino trabajo Se considera a menudo al Surrealismo como muerto No obstante, en los años 1930-31, es preciso señalar sobre todo la reacción del poeta G Roud quien cita textos surrealistas y comenta el *Segundo Manifiesto, la Revolución Surrealista, Corps et biens, La Femme 100 têtes* (10) Este autor se siente impresionado por la búsqueda surrealista y algunas de sus obras, pero es refractario al terrorismo bretoniano y al automatismo Es uno de los primeros en sentir que el Surrealismo bretoniano no es nunca más convincente que cuando alcanza un equilibrio entre lo racional y lo irracional

A Béguin demuestra una profunda comprensión del Surrealismo para él la poesía moderna y el Surrealismo reúnen las grandes tentaciones metafísicas de los románticos alemanes, y hay en el Surrealismo la esperanza de una conquista espiritual unificadora Béguin es uno de los primeros suizos franceses que comprende a fondo el Surrealismo y lo recibe positivamente (11) Con él hay que citar a su amigo Marcel Raymond, cuyo libro *De Baudelaire al Surrealismo* publicado en 1933 tiene páginas muy significativas sobre el Surrealismo, pero que han sido probablemente poco leídas en la Suiza francesa Entre 1933-39, la Suiza francesa se desinteresa del Surrealismo Algunos ecos sobre el asunto Aragon, la *Edad de Oro* y eso es todo, excepto un artículo de Daniel Simound en 1937, consagrado a la actitud política del movimiento (Aragon es condenado) Simound, mantiene aquí sus reservas respecto a la estética surrealista, en nombre de la razón y de un cierto clasicismo Señala hasta qué punto los jóvenes estudiantes han acogido con interés el Surrealismo en los años 1924-27 a causa, especialmente, de sus reivindicaciones antirracionalistas (12)

En provincias, en las siete revistas consultadas (dejando aparte *Cahiers du Sud*) el silencio, la ignorancia son evidentes Raros son los ecos favorables y tratan a menudo de obras de antiguos surrealistas (excluidos) o de escritores al margen del movimiento (Soupault, Desnos, J Baron) Sólo Eluard, considerado generalmente como un poeta que no pertenece a ninguna escuela, es apreciado casi unánimemente Se encuentran algunas notas sobre la producción cinematográfica (*La Edad de Oro*) Destacándose también la condena de Aragon, que se había pasado al comunismo Entre 1934-39, algunos amagos de balance aquí es un acta de fracaso, aunque con algunas lamentaciones, allí la constatación de que el Surrealismo fue grande, pero se ha ahogado en la política y el escándalo

Esta pérdida de afecto generalizada es un poco menos clara y más matizada en los *Cahiers du Sud*, donde se acentúa sobre todo a partir de 1936 El movimiento se inicia en 1932 cuando L G Gros comienza a distanciarse Pero hay que esperar a 1934 para verle llegar más lejos en un bellísimo texto *Liquidation d'une poésie* (julio 1934) no reniega de nada, pero evalúa la ruina de sus esperanzas Se continuará encontrando, no obstante, en los *Cahiers du Sud* algunos textos surrealistas y comentarios elogiosos, las reservas estaban todavía muy matizadas Por otra parte la revista publica numerosos textos consagrados al debate sobre las relaciones de la poesía y la revolución Un artículo estudia el Surrealismo en relación con el psicoanálisis Finalmente es necesario citar un largo texto de Benjamin Fondane, aparecido en octubre y en noviembre de 1937, que constituye un extenso estudio sobre la poesía moderna, enérgicamente condenada por su pretensión de convertirse en conocimiento, pretensión que se encuentra también en el Surrealismo, del cual denuncia además el extraño racionalismo

A la *N R F* las cosas no se le presentan de la misma forma, y el desinterés por el Surrealismo no es en absoluto tan marcado Si muy raros son los textos propiamente surrealistas que aparecen en la *N R F* , uno al menos es importante "Limites non-frontières du surréalisme" de Breton, en 1937 Es un documento importante y de primera mano sobre la actitud de Breton cara al comunismo Las obras tenidas en cuenta por los críticos de la revista son relativamente numerosas y bien acogidas en la proporción de 2 sobre 3 Los dos tercios de las reseñas las hacen Gabriel Bounoure y André Rollaud de Renéville Si el primero no se pronuncia acerca del Surrealismo como tal, sobre medir el aporte positivo y juzga esencialmente la calidad de la obra, lo que le permite acoger favorablemente a Dragon, Eluard o Bousquet, Rolland de Renéville, miembro del equipo de *Grand Jeu* durante cierto tiempo, hablará lúcida y simpáticamente del Surrealismo según dos ejes la poesía y sus fundamentos y las relaciones del Surrealismo con el materialismo dialéctico Los grandes textos aparecidos en 1930 y 1931, de Marcel Arland y B Crémieux, consagrados ambos a un examen de la literatura de posguerra, son bastante severos con el Surrealismo, levantándole acta de defunción La pintura surrealista está muy presente en la *N R F* gracias a las crónicas de A Lhôte y Paulhan continúa manifestado su desconfianza

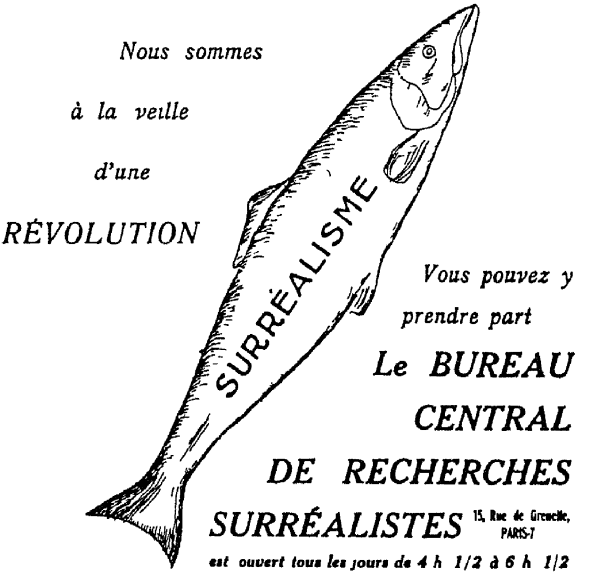
Esbocemos para acabar una visión más sintética de la recepción del Surrealismo siguiendo tres ejes estético, filosófico-moral y político

Sorprende la convergencia de opiniones elaboradas sobre la estética surrealistas En todas partes se señala, tanto en las revistas teóricas como en las obras poéticas de los surrealista, los mismos rasgos, se insiste en los efectos de la sorpresa y lo maravilloso, productos de la escritura automática, los sueños y los estados hipnóticos o en la importancia determinante concedida a la inspiración y a la imagen Y por todas partes la opiniòn es la misma generalmente severa, en nombre de una estética que reposa en la elaboración paciente del poema, el gusto por la medida, el orden y la armonía, el rechazo de la oscuridad y lo raro, en nombre de una concepción del arte que se fundamenta en el trabajo y la elección Pero se puede constatar también, aquí como allí, más allá de las condenas teóricas, la capacidad de ciertos críticos para apreciar las obras particulares, reconocer su calidad y acogerlas positivamente Pero si se abandona este plano general y las grandes líneas de conocimientos, las divergencias

LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE

Directeurs
Pierre NAVILLE et Benjamin PERET
15 Rue de Grenelle
PARIS (7)

Le surréalisme ne se presente pas comme l'exposition d'une doctrine Certaines idées qui lui servent actuellement de point d'appui ne permettent en rien de préjuger de son développement ulterieur Ce premier numéro de la Révolution Surréaliste *n'offre donc aucune révélation définitive Les resultats obtenus par l écriture automatique, le récit de rêve, par exemple, y sont representes, mais aucun résultat d'enquêtes, d'expériences ou de travaux n'y est encore consigné il faut tout attendre de l'avenir*



que aparecen amenazan este cuadro demasiado unánime

La *N R F* y a continuación la Suiza francesa son generalmente mucho más severas con la estética surrealista que las revistas de las procincias francesas, más libres, más abiertas, menos dogmáticas Pero lo que varía es sobre todo el acento, el punto de vista y esto depende mucho más de la personalidad del crítico que de su procedencia geográfica o social Las divergencias revelan sensibilidades, ideologías, filosofías o situaciones culturales e históricas diferentes Demuestran la complejidad del público literario y de sus reacciones, donde entran en juego múltiples factores

En el plano *filosófico-moral*, se vuelve a encontrar un esquema de recepción idéntico al de la recepción de la estética surrealista Los suizos franceses son generalmente severos respecto a las ideas filosóficas del Surrealismo lo acusan

Página del número 1 de *La Révolution Surréaliste*, 1924

de ser un movimiento negativo, anarquista, dominado por la desesperación y que ha perdido de vista la realidad Los ataques contra la razón, la lógica, el lenguaje, son vistos como particularmente peligrosos, que socavan las bases mismas de la vida en sociedad, y que conducen directamente a un individualismo furioso La desconfianza es profunda respecto a la búsqueda a través del inconsciente y el sueño del hombre espontáneo, y las fuerzas de los instintos El llamamiento a la revisión de los valores morales en su sentido libertario choca a las responsabilidades o los reflejos seculares Las mismas reacciones se vuelven a encontrar en las provincias francesas y en la *N R F* , se percibe bien, en general, que el objetivo Surrealista va más allá de la estética para tener aspiraciones mayores y es esto lo que suscita temores, bien por que, como en la *N R F* , quieren encerrarse en la estética y saben que ocuparse del Surrealismo conduce a un terreno que se desea evitar, bien por que este terreno les pareciera minado Se es sensible también, a ambos lados del Jura, al tema de la liberación, al gran avance hacia la felicidad, hacia la conquista de sí mismo y de la vida Pero nadie en la Suiza francesa ni en la *N R F* se adhiere sin reservas o sin temor, a no ser a ciertos aspectos solamente de la revolución filosófica y moral del Surrealismo, mientras que en las provincias francesas, en los *Cahiers du Sud*, un Gaillard, un Bourguet, un Gros por ejemplo están por completo,a veces, detrás de Breton y sus amigos

Una vez más, no es en la línea general de la recepción del Surrealismo donde existen importantes diferencias hay siempre y por todas partes una cierta desconfianza, recubierta de una comprensión mediocre o parcial, con a veces, no obstante, un principio de adhesión Pero en los detalles las cosas son más complicadas No se encuentra una mejor comprensión de lo esencial del Surrealismo que en A Béguin y M Raymond, o sea en dos suizos franceses, o incluso en A Rolland de Renéville, en la *N R F* , pero es en las provincias francesas donde se producen tanto los acercamientos como los incidentes entre el psicoanálisis y el Surrealismo Es sobre todo en las revistas de las provincias francesas donde se encuentran las tentativas más interesantes y serias de explicar el origen del movimiento y su aportación social y cultural, algunos como Denis de Rougemont y en parte Daniel Simond lo hacen en la Suiza francesa, y J Rivière o M Arland en la *N R F* , pero es en las revistas de provincia donde el propósito adquiere verdaderamente toda su importancia las únicas reacciones verdaderas, reflexivas y profundas sobre el *Manifiesto del Surrealismo* no son las de Cassou en la *N R F* , a pesar de su interés, sino las de las provincias En ellas se observa una actitud más abierta que en la Suiza francesa, incluso si esta actitud es masivamente negativa, produce un abanico más amplio de reacciones (13)

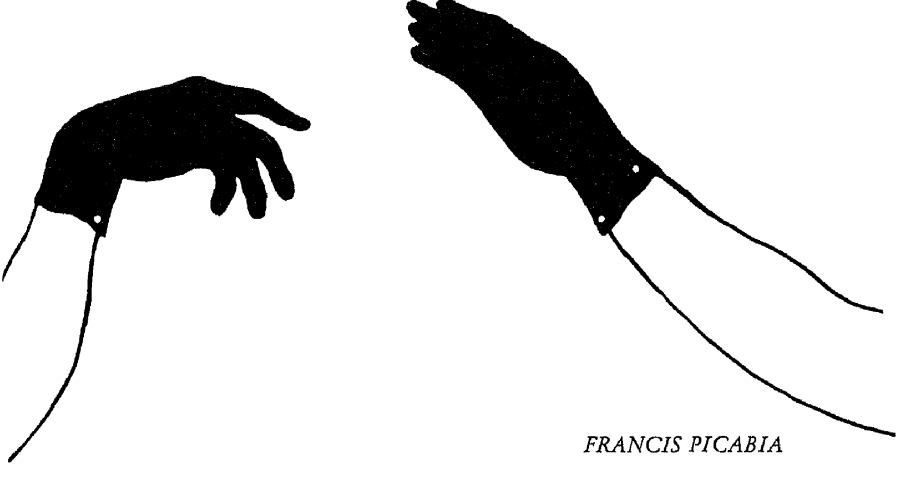
Finalmente en el plano *político*, las cosas son más claras y simples la Suiza francesa ha combatido siempre la posición política del Surrealismo y de la vanguardia de acuerdo con un reflejo antirrevolucionario y anticomunista extremadamente profundo Aparte de Daniel Simond, tardíamente (en 1937), y Denis de Rougemont en 1928 a propósito de un libro de Naville, que conservan su sangre fría, los demás críticos de este aspecto del Surrealismo lo condenan violentamente sin intentar comprenderlo La provincia francesa se ha sentido más atraída por este aspecto y le ha consagrado un gran número de textos Si bien en conjunto las opiniones emitidas son comedidas, lo son sin embargo

siempre después de una tentativa seria de comprensión con la excepción de los maurrasianos (seguidores de Maurras) El debate acerca de la poesía y la política adquiere una importancia nada desdeñable en las revistas literarias de los años 30 y se intenta sacar fruto de la aventura política surrealista Algunos de nosotros no habíamos llegado a un acuerdo profundo con las posiciones de Naville y de Aragon, pero muchos están de acuerdo con Breton y su actitud general El deseo de explicar y comprender puede más que la preocupación política

En la *N R F* la condena de la política surrealista es muy cerrada y no hay delicadeza hacia Aragon, mientras que se es más abierto a las posiciones matizadas de Breton Es preciso decir, además, que la revista se preocupa poco de este aspecto del Surrealismo y M Arland recordará, en 1930, todos los peligros corridos por la literatura cuando se compromete y hace política Sólo algunas voces se levantan, aquí o allí, para tomar en serio el compromiso político de los surrealistas y reflexionar sobre sus consecuencias, realmente más filosófico-morales que estrictamente políticas pensamos aquí sobre todo en los problemas planteados por A Rolland de Renéville y Jean Wahl acerca de la relación entre el materialismo marxista y el profundo "idealismo" del Surrealismo

Este breve boceto ha permitido despejar la tendencias generales de la recepción del Surrealismo en las revistas literarias en Francia y la Suiza francesa Señala también algunos de los múltiples rasgos de esta recepción, que demuestran, más allá del rechazo bastante general, un progreso oscuro del Surrealismo en las conciencias y en el público Una cosa parece en cualquier caso conseguida pocos son los que han comprendido el Surrealismo entre 1925 y 1939, y entre ellos, ¿quiénes son los que han sabido evaluar toda la importancia de este movimiento, la profundidad de su impacto e influencia, que no empieza por otra parte a hacerse evidente hasta los años sesenta? Pero sería ridículo sorprenderse por tales hechos Hay una ley (que es casi una perogrullada) y que se verifica una vez más aquí las vanguardias no son reconocidas más que por las minorías o por individuos más o menos marginales Si no sucediera así, no serían vanguardias

Pocos movimientos habrán sido más vanguardistas que el Surrealismo entre 1922 y 1939



FRANCIS PICABIA

NOTAS

1 — Se publicara en Lausana ediciones de L Age d homme, en la colección Mélusine Nuestro articulo es una versión resumida y modificada de la conclusión de esta obra, a la cual remitimos al lector para más detalles

2 — Precisemos que hemos considerado surrealistas a todos aquellos que, en una época u otra, han tomado parte en las manifestacines surrealistas, han firmado declaraciones o pasquines surrealistas, que han sido reconocidos como tales por Breton Hemos tenido en cuenta tambien, *despues* de su ruptura, a los surrealistas que han abandonado el movimiento, así como a algunos parasurrealistas que sin haber jamas formado parte del grupo han sido considerados por muchos como surrealistas o escritores proximos al movimiento En este marco hemos tenido en cuenta textos de los surrealistas publicados en las revistas, artículos y cronicas dedicadas al surrealismo, reseñas de obras de surrealistas y finalmente notas, citas, anuncios, etc, concernientes al movimiento

3 — Es probablemente, despues de la *N R F*, la revista no surrealista que ha dedicado más espacio al surrealismo Si tenemos en cuenta *Fortunio* (que era el título de la revista antes de 1926), hemos encontrado 158 reseñas, crónicas, artículos, textos diversos o notas consagradas al surrealismo o a los surrealistas entre 1922 y 1939, frente a las 129 de las otras 23 revistas consultadas durante el mismo período en las provincias

4 — Son los años en que André Gaillard desempeñaba un papel determinante en los *Cahiers du Sud* Sobre este tema remitimos al lector a nuestro artículo André Gaillard y *Cahiers du Sud*" que aparecera en 1987 en la revista *Sud*

5 — Las observaciones siguientes deben ser tenidas en cuenta con precaución, los números sobre los que trabajamos son a veces demasiado pequeños para permitirnos otra cosa que aproximaciones o indicaciones de tendencias

6 — En orden cronológico, artículo de Malepine en *Manometre*, febrero 1925, de André Gaillard en *Le Feu*, 15 abril 1925, de A Martignon en *Le Bon Plaisir*, nº 37, mayo 1925, de Georges Bourget en *Fortunio*, nº 68, junio 1925, y de Maurice Igert en *Les Cahiers Libres*, mayo-junio 1925

7 — El artículo de D de Rougemont aparecido en la *Revue de Geneve* en junio de 1925 y el de D Simond en la *Revue de Belles Lettres*, 1924-1925

8 — El Articulo de A Martignon publicado en *Les Cahiers Libres*, enero-febrero 1926 y el de Daniel Rops en el *Bon Plaisir*, julio 1926

9 — C F aquí sus artículos en la *Revue de Geneve*, marzo 1926, mayo 1927

10 — En el diario de Ramuz, *Aujourd'hui*, publicado en Lausana en 1930-1931

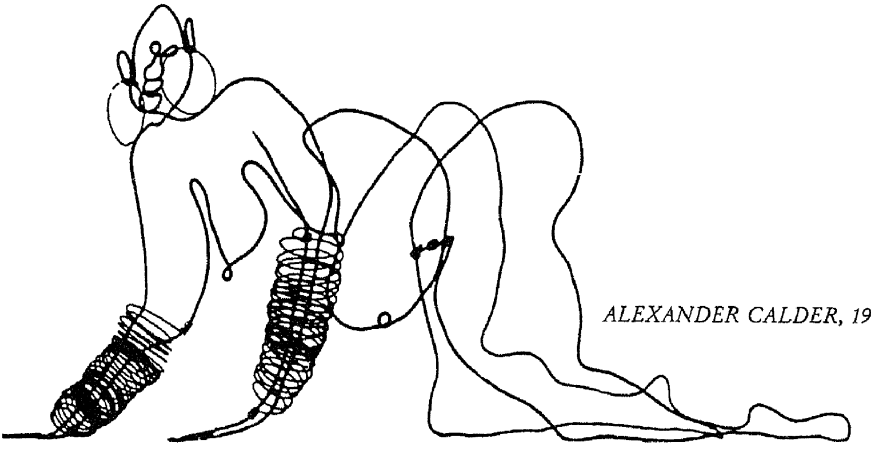
11 — En la *Revue de Belles Lettres*, marzo 1931, retomado en *Creation et Destinee* I

12 — En la *Revue de Belles Lettres*, 1937 38

13 — Y esto es cierto incluso si se dejan a un lado las *Cahiers du Sud*

UN ASPECTO DE LA ESCRITURA DADA Y SURREALISTA
LA RIMA GENERALIZADA

Por Jean-Charles Gateau



ALEXANDER CALDER, 1929

EL PENSAMIENTO SE HACE EN LA BOCA

Tras la gran masacre de 1914-1918, el hombre, según las palabras de Apollinaire, se encontraba "a la búsqueda de un nuevo lenguaje" En la liquidación de los antiguos filtros y la ampliación de la conciencia linguística y poética, la generalización de la rima como sinrazón llegaría a ser, tanto como el recurso a la escritura automática, la caballería de Atila

La fórmula que he puesto de relieve en este artículo proviene del "Manifiesto Dada sobre el amor débil y el amor amargo" de Tzara, leído en la Galería Pozolovsky en París el 9 de Diciembre de 1920, recogido en 1924 en *Siete Manifiestos Dada* por la editorial Diorama, y que figura en la página 379 del primer tomo de las Obras completas de Tzara (Flammarion)

> "¿Es necesaria la poesía? Sé que los que gritan más fuerte contra ella le destinan sin saberlo y le preparan una perfección confortable, -a eso le llaman el futuro higiénico
>
> Se pretende el aniquilamiento (siempre próximo) del arte Aquí se desea un arte más arte Higiene llega a ser pureza, Dios mío Dios mío
>
> ¿No se debe creer ya en las palabras? ¿Desde cuando expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite, piensa y quiere?
> El gran secreto reside ahí
>
> EL PENSAMIENTO SE HACE EN LA BOCA"

No comentaré el contexto ideológico de este manifiesto, contemporáneo de la gran crisis de los valores positivistas de una Europa sacudida hasta sus cimientos por la Gran Guerra se sabe por lo demás que Dada y el surrealismo fueron la denuncia del pensamiento racional, de las pretensiones de la ciencia, del imperialismo de la lógica, de la tiranía de los sistemas conceptuales que habían dejado de ser fiables, que ellos denunciaron también, después de Lautréamont, los lloriqueos líricos de los poetas como Sully-Prudhomme y Henry de Régnier, "grandes cabezas blandas" propuestas para cosquillear la sentimentalidad burguesa Lo que yo quisiera seguir es el marco general de la subversión dadaísta y de su posteridad surrealista entre 1920-30, un cierto número de prácticas sobre el lenguaje que tienden a dar en la producción de textos inauditos, la iniciativa al significante sonoro o gráfico, prácticas sarcásticas y lúdicas en Marcel Duchamp, heurísticas en Paul Eluard y Robert Desnos y casi oraculares en Michel Leiris

Empezaré por el iniciador, el pintor Marcel Duchamp, primogénito del grupo dada con el que se codeó (puesto que tenía más o menos siete años más que la pandilla que se reunió alrededor de la revista *Literature*) llamó la atención desde 1911-1912 con un cuadro simultaneísta que continua siendo célebre, *Desnudo bajando una escalera*, después se lanzó a la preparación de su obra esotérica, *El gran vaso*, para la cual tomaba notas y acumulaba ensayos En 1917, expuso su famosa *Fuente*, "ready-made" puro Incluso antes del nacimiento de Rrose Sélavy, Duchamp gustaba de los "ready-made" verbales retocados, transformando un anuncio publicitario americano para la pintura "Apolin Enamel" (*esmalte Apolin*) en "Apollinaire Enameled" (es decir *"Apollinaire esmaltado"*), o un frasco de eau de toilete en "Eau de voilette" En 1919 Duchamp renuncia a la pintura y decide consagrarse al ajedrez Representó entonces a los ojos de los jóvenes reunidos alrededor de Breton, un "Sr Teste" que no habría traicionado como Valery, y aceptó indolentemente en 1921-22 algunas colaboraciones en las actividades dada

En Octubre de 1922, André Breton glorificaba, en un artículo del número 5 de la nueva serie de *Littérature*, los "extraños retruécanos" que Rrose Sélavy sembraba con un dandismo negligente desde el célebre cotillón de *L'oeil cacodylate*, Marcel Duchamp había adoptado el seudónimo Rrose Sélavy Recuerdo la anécdota enfermo de los ojos, Picabia se curaba con un medicamento llamado cacodylate El pintó un ojo en un rincón de un cuadro y le pidió a unos alegres amigos invitados al cotillón de año nuevo de 1921 que cubrieran el resto del cuadro con inscripciones Duchamp inscribió "3,1416 qu'habilla Rrose Sélavy" (es decir Picabia arrose c'est la vie!) (juego de palabras intraducible, pero cuya equivalencia sería como muestra el esquema siguiente)

/ 3'1416 / qu'habilla / Rrose / Sélavy /

/ Pi / cabia a / rrose / c'est la vie /

Guarda las dos ***R*** de "arrose" para el seudónimo con el que firma a partir de entonces diversos ejercicios verbales al estilo de la subcultura popular, del lapsus burlesco, del almanaque Vermot Los casi silenciosos bricolages un poco áridos, que alaba Breton, mecano de sintagmas, no tienen la brillantez de las

invenciones que inspiraban a Desnos Estan recogidos en la obra de Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, (Flammarion 1976), pp 145-164 El 15 de octubre de 1922, se encontraban diseminados en el número 5 de *Littérature*

"Rrose Sélavy trouve qu'un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer Les punaises sont de rigueur" (*Rrose Sélavy piensa que un incesticida debe de acostarse con su madre antes de matarla Las chinches son rigurosamente obligatorias*)

"Sa robe est noire dit Sarah Bernhadt" (*Su vestido es negro dice Sarah Bernhadt*)

"Opalin, o ma laine" (Excelente juego de palabras ya que juega con la alternativa masc/fem y la pareja papa/mama) (*Opalino, o mi lana*)

"Abominables fourrures abdominales" (*Abominables pieles abdominales*)

Como una "Litanie des saints" (*Letanía de santos*) que es una variación sacrílega y extravagante de la expresión "beau dessin" (*bonito dibujo*) que un pintor puede oir a menudo

Je crois qu'elle sent du bout des seins
Tais-toi tu sens du bout des seins
Pourquoi sens-tu du bout des seins?
Je veux sentir du bout des seins "

(Creo que ella siente (huele) por/con la punta de los senos
Callate que sientes (huele) por/con la punta de los senos
¿Por qué sientes (huele) por/con la punta de los senos
Quiero sentir (oler) por/con la punta de lso senos)

Seis semanas más tarde en el número siete de la misma revista, aparecía, bajo el título "Rrose Sélavy", una retahíla de aforismos firmados por Robert Desnos y precedidos de un artículo elogioso de André Breton, *Las palabras sin arrugas*

> "() Cierto es que los seis juegos de palabras publicados en el penúltimo número de *Littérature* bajo la firma de Rrose Sélavy me habían parecido merecer la máxima atención, (), debido a estas características bien distintas por una parte su rigor matemático (desplazamiento de letra en una palabra, cambio de sílaba entre dos palabras, etc), por otra parte la ausencia del elemento cómico que pasaba por inherente al género y bastaba para su depreciación Era, a mi modo de ver, lo más importante que desde hacía tiempo venía dándose en la poesía Pero Robert Desnos y yo preveíamos entonces que un nuevo problema iba a añadirse a éste, elevándose al primer plano de la actualidad ¿Quién dicta a Desnos *dormido* las frases que hemos podido leer en *Littérature*, y de las que Rrose Sélavy es también protagonista?, ¿Está unido como pretende el cerebro de Desnos al de Duchamp? ()"

Después de haber declarado que no se pronunciaba sobre la telepatía, Breton concluía "Las palabras, por lo demás han terminado de jugar Las palabras hacen el amor"

Hay que tomar esta metáfora no sólo en un sentido jubilatorio y orgiástico, sino también al pie de la letra dos palabras copulan para engendrar-parir otras dos, que tienen cada una parte de la madre y parte del padre, en proporción variable

Podemos, en efecto, quedarnos pensativos ante el carácter hipnótico de esas producciones Ciertamente, los efectos de lapsus, verbales, escriturales o auditivos, pueden verse facilitados por el levantamiento de la censura del pensamiento vigilante, censura que puede ser de orden lógico (sometida a la lógica del significado en la comunicación, a la exigencia semántica) o de orden moral (el decoro) Pero lo que no se puede negar es el carácter sistemático de esa exploración del lenguaje Desnos hace un inventario del poder heurístico de las conjunciones de palabras fundamentadas sobre el significante, sobre las sonoridades, eventualmente combinadas con características morfológicas de la lengua (por ejemplo las alternancias sing/plural o masc/femenino) De todo esto, resultan aforismos de una lógica aberrante, próximos, en la letra ya que no en el espíritu, a la gramatología que implica la *Gramática Lógica* de Jean-Pierre Brisset (1883), loco literario que alabará Breton en la *Antología del humor negro*, y que aseguraba que "la palabra que es Dios ha conservado entre sus pliegues la historia del género humano"

El conjunto de los adagios semipoéticos semibromistas de Desnos da fe de un trabajo muy variado sobre la textura fónica Establece la homofonía simple (119 "Prométhée moi l'amour!") (*prométeme el amor*), la silepsis homofónica ("ses bas se tiennent" — Sebastienne) (*sus medias se sostienen — Sebastiana*), la homografía (del tipo "négligent" (adjetivo)/ "négligent" (verbo), la paronimia ("ovaire/ouvert") (*ovario/abierto*), la aproximación paronímica (lits et ratures — littérature) (*camas y tachones — literatura*) Los mismos procedimientos se volverán a ver en Diciembre de 1922 en *L'Aumonyme*

Pero la supuesta melliza hipnótica de Rrose Sélavy confecciona igualmente una cantidad de metaplasma por adjunción, supresión o sustitución de una letra o de un sonido (por ejemplo "Ah! meurs, amour" (*muere amor*), por adjunción de una sílaba ("orchidée fixe" deriva de "idée fixe") (*orquídea fija deriva de idea fija*), y también los anagramas ("Le temps est un aigle agile dans un temple") (*el tiempo es un águila agil en un templo*), palíndromos ("anemic/ cinema") (*anemia/cine*) y de las lecturas fonéticas, es decir deletreos lexicalizados (como el de Picabia LHOOQ — "elle a chaud au cul" (*ella tiene calor en el culo*)

En el plano de la frase, se constatan numerosas manipulaciones, inversión del orden de las palabras de un sitagma proverbial (la frase hecha "avoir pignon sur rue" engendra "une voiture qui rue sur pignon") (*ser un hombre importante/coche que tiene mucha fuerza*), lapsus burlescos de contraposición de letras ("sels de bain, belle de seins") (*sales de baño /bella de senos*) a menudo aproximativas, desviaciones de paradigmas de composición (radical más prefijo) o de derivación (radical más sufijos), crasis y contracciones, etc

La deuda de Desnos con respecto a Marcel Duchamp es a la vez reconocida y eludida si Duchamp es el "vendedor de sal", Rrose no pertenece a nadie Ser de lenguaje, es la alegoría del verbo libre, la bruja que alegra las palabras y dirige el proferimiento de los juegos linguísticos

Tal formalización, medio humorística medio poética, de especulaciones nominales es una transformación del "cratylisme" búsqueda de la conciencia de la analogía fonética y de la equivalencia semántica, en resumen, de la *motivación* del signo Analizar las palabras en sus componentes silábicos o literales rompe el núcleo duro del lexema, lo hace estallar en fonemas disponibles para

nuevas combinaciones En tales deformaciones por metaplasmas de consonantes o de vocales, por metátesis gráficas (7 "crâne/nacre", "étoile/étiole"), o por apéntesis (70 "phtisiques/physiques"), el último sintagma asume fatalmente, para el espíritu en búsqueda de significación, un valor de explicación Diccionario "cratyliste" donde la palabra entrada se confunde casi con su definición, el álgebra desnosiana toma la apariencia de un redoblamiento, de una tautología, de una ecuación Se pueden observar de esa forma igualdades perfectas o imperfectas ***a*** sobre ***b*** — ***c*** sobre ***d***, apoyándose o en las letras o en las sílabas Marie-Claire Dumas se ha convertido en analista meticulosa de ello (Cuadros pp 314-320 de *Robert Desnos o la experiencia de los límites*, Klincksieck) Me limito a tomarle prestadas algunas muestras

permutación de consonantes "la solution d'un sage est-elle la pollution d'un page?" (*¿la solución de un sabio es la contaminación de un paje?*)

solution sage
S/P
pollution page

operación nada/consonante (adjunción de una consonante)
"Latinité les cinq nations latines" (las cinco naciones latinas)
"La Trinité l'émanation des latrines" (la emanación de las letrinas)
(Nada/R)

operación nada/vocal
"Le char de la chair ira-t-il loin sur ce chemin si long?"

(*¿El carro de la carne irá lejos en este camino tan largo?*)
char long

chair loin

(Nada/i)

operación sílaba/sílaba (es el caso más normal de contraposición de letras)
"Le marchand du sel" — Marcel Duchamp (*El comerciante de sal — Marcel Duchamp*)

operación nada/sílaba
"Frontières qui serpentez sur les cimes, vous n'entourez pas les comèntieres habités por nos fronts" (*Fronteras que serpenteais sobre las cimas, vosotras no rodeaís los cementerios habitados por nuestras frentes*)

Front Frontière

cime cimentière

(Nada/Tier)

operación consonante/sílaba
"Suivrez-vous Rrose Sélavy au pays des nombres décimaux où il n'y a décombres ni maux" (*Seguirá Vd a Rrose Sélavy en el país de los números decimales donde no hay escombros ni males*)

Nombre Décombres

Ni maux décimaux

N/DEC

Con respecto a estos núcleos modulados, el resto de la frase asume el carácter de expansión funcional cópula banal (est)(*es*), presentativo (voici)(*he aquí*), o enunciado oracular inicial ("Rrose Sélavy proclame que") La expansión puede amplificarse a veces ligeramente, bien prolongándose, bien reanudándose en una segunda operación Resulta que en este tipo de escritura, el enunciado se limita casi siempre a la frase, existe como una condena al aforismo chocante El problema de la extensión posible del proceso a textos más largos continúa planteado Está claro que la exhibición exacerbada de toscos artificios sería rápidamente insoportable para el lector, por una parte porque el carácter proverbial se perdería, por otra porque lo que el significante *evidencia*, en un enunciado fatalmente sometido al imperio de los sentidos, no se tolera más que en pequeña densidad, salvo en los textos cómicos (por ejemplo las canciones de Fortugé o los monólogos de Raymond Devos) Desnos sistematizaba las retahílas de palabras asociadas por sus sonoridades que Tzara daba en desorden por provocación, por ejemplo en *La première aventure céleste de Monsiur Antipyrine*

Amertume sans eglise allons allons charbon chameau
synthétise amertume sur l'église isisise les rideaux
dododododo
(Amargura sin iglesia vamos vamos carbón camello
sintetiza amargura sobre la iglesia (sia sia sia sia) las cortinas
nas nas nas nas)

Pero al lado de los delirios de asilo que Tzara hace tartamudear al señor Pipi, y de la carga paquidérmica de Desnos, otros van hacia adelante con las uñas escondidas, disimulando su juego y delegando su sinrazón (locura) Tal es el caso de Breton y Soupault cuando en 1920 construyen sobre la sílaba ***VOL*** el histerismo de "La Machine à coudre" en *Vous m'oublierez*

"Ce sont des volubilis por mettre dans vos cheveux, des voleurs de grand chemin qui vous parlent Trente-six volubilis s'enroulent autour du paratonnerre Itroduisez les voleurs au salon Que votre volonté soit

faite sur la terre comme au ciel (Silence) Dix mille francs de récompense à qui fera éclater la première lampe Pigeon (Silence) La volupté "
(Son enredaderas de campanilas para poner en sus cabellos, salteadores de caminos quienes os hablan Treinta y seis enredaderas de campanillas se enrollan alrededor del pararrayos Introduzca a los salteadores en el salón Que vuestra voluntad se haga tanto en la tierra como en el cielo (Silencio) Diez mil francos de recompensa para aquél que haga estallar la primera lámpara Pigeon (Silencio) La voluptuosidad ")

Tal es el caso de Eluard, quién trabaja, en esa época, más sobre el "soporte" sintáctico y retórico del proverbio y el sintagma proverbial que sobre el "soporte" sonoro (Desnos le dedica, además *L'Aumonyme*), pero deja desordenadas por todas partes rimas en el cajón de los versos, como un anticuario negligente

Estas prácticas heurísticas se volverán a ver en *Glossaire, j'y serre mes gloses* que Michel Leiris publicó en 1925 en *La Révolution surréaliste* y que dedicó lealmente a Desnos En una especie de prefacio, Leiris, desarrollando las ideas de Paulhan sobre la fragilidad del semantismo y la impostura de los léxicos, escribe

> Una monstruosa aberración hace creer a los hombres que el lenguaje ha nacido para facilitar sus relaciones mutuas Es con ese fin con el que redactan diccionarios donde las palabras están catalogadas, dotadas de un sentido bien definido (eso creen), fundamentado sobre la costumbre y la etimología Ahora bien la etimología es una ciencia perfectamente vana que no nos informa para nada sobre el sentido *verdadero* de una palabra, es decir el significado particular, personal, que cada uno debe asignarle según el capricho de su espíritu () Disecando las palabras que nos gustan () descubrimos sus virtudes más escondidas y las ramificaciones secretas que se extienden por todo el lenguaje, canalizadas por las asociaciones de sonidos, de formas y de ideas Entonces el leguaje se transforma en oráculo y tenemos ahí (por tenue que sea) un hilo que nos puede guiar por la Babel de nuestro espíritu "

Conducido por el amor carnal de las palabras en sus sonidos y en sus formas, Leiris utiliza de vez en cuando en su *Glossaire* los homónimos (por ejemplo "ERE l'AIR que nous respirons, notre AIRE d'action") (*el aire que respiramos, nuestro aire de acción*)

Recurre a veces también al deletreo lexicalizado (por ejemplo CHAINE C H A I N E ("c'est hache haie et noeuds") A veces incluso la figura gráfica de las letras lo inspira, por ejemplo "RAVIN V entr'ouvre son raVin, sa ValVe ou son Vagin" (*V entreabre su barranco, su valva o su vagina*), "VOL V bat de l'aile Il a la forme d'un oiseau" (*V aletea Tiene la forma de un pájaro*), "Y fourches caudines de la mort j'Y suis lance" (*Y horcas caudinas de la muerte)*

Pero prefiere un proceso simple de expansión, la disección linguística, que reduce los lexemas a los fonemas que los componen, y los libera de esa forma para las ramificaciones de asociaciones personales Leiris fractura la palabra-matriz, "lo que hace de la palabra desprovista de su significado el lugar de una proliferación de sentido" (Mireille Caille-Gruber en Poétique, número 42) La manipulación más elemental consiste en hacer estallar la palabra para insertar algo entre la letra o la sílaba inicial y la sílaba final, en una especie de "paráfrasis" en cascada (tomo aquí la palabra "paráfrasis" en el sentido peyorativo que tenía para los comentadores de los textos sagrados

de la época clásica) "FROID F(ixe et ROID(e)", "SCEAU S(ang et)EAU", "ROSAIRE (l'é)ROS(ion des pri)ERES" "ANNEAU l'AN(goisse pend à ses N(as)EAUX", "ENTRAILLES (l') ANTRE (du corps et ses brouss)AILLES"
(FRÍO Fijo y Rígido), (Sello antiguo Sangre y Agua), (Rosario la erosión de las plegarias), (Anillo la angustia le toma en sus narices), (entrañas el antro del cuerpo y sus malezas)

La manipulación puede funcionar dos veces seguidas, con un recorte distinto "CADAVRE (le) CAD(enas s'ouvre c'est le h)AVRE, CADA(stre de nos lè)VRES" *(el candado se abre es el Havre, catastro de nuestros labios)* Puede sacar una tercera palabra de la palabra-matriz, ya sea por una extrusión que remite a la nueva palabra fuera de la expansión

"CLOISON (le) CLOI(tre ou la pri)SON, (une) LOI"
(tabique el claustro o la cárcel, una ley)
ya sea por una especie de tartamudez, parecido al alargamiento elástico de un acordeón
"CERVEAU CER(cueil de v)ERRE (sans renou)VEAU"
(cerebro ataúd de cristal sin renovación)

"ETINCELLE ETEIT(e et CEL(ée sitôt AIL(ée)"
(chispa apagada y ocultada tan pronto alada)

"FIANCÉE (au) FI(l des) ANS (dé)FI (l)ANCÉ"
(novia al transcurso de los años desafío lanzado)

Puede permutar el orden de las sílabas de la palabra matriz
"TEMPORAIRE (l')HORAIRE des TEMPS (m'apeu)RE"
(temporal el horario de las sienes me da miedo)

"VERTIGE TIGE, VERS (quel li)TIGE?"
(vértigo tallo ¿hacia qué litigio)

El acto de generar a través del significante, puede finalmente hacerse muy compleja
"RUMEUR (b)RUME (des b)RU(its qui) MEURENT (au fond des) RUES"
(rumor bruma de los ruidos que mueren en el fondo de las calles)

"MAUVE (couleur des) MOTS (s)UAVES (que l'amour s)AUVE (des ruses)"
(malva color de las palabras suaves que el amor salva de las astucias)

"VERTEBRES (leur colonne de) VERRE se (heu)RTE (aux) T(én)EBRES"
(vértebras su columna de cristal se golpea contra las tinieblas)

No insistiré en el carácter cratylien, ya señalado a propósito de Desnos, de una estrategia de escritura como esta, ya que la equivalencia fónica se afirma

como equivalencia semántica, y que así pues el signo parece motivado La definición leiresiana manda establecer al lector la similitud Y como, según la fórmula de Eluard, "todo es comparable con todo", históricamente, los adeptos dadas y surrealistas de la máxima "el pensamiento se hace en la boca" inventaron en los años 1920-30 fórmulas que a menudo sirvieron después, y a veces fueron presentadas de forma abusiva como novedades En resumidas cuentas, igual que Einstein *generalizaba* la teoría de la relatividad e incluía las viejas leyes cantonales de Newton en un sistema más amplio, ellos *han generalizado la sinrazón asociativa*, que la época clásica limitaba al campo de la *rima* o de la aliteración expresiva (quiero decir en principio, no la autorizaba más que ahí) Esos manipuladores fascinados por sus prestidigitaciones dan testimonio esencialmente de la inevitable existencia carnal del lenguaje, por consiguiente de la imposibilidad para los hombres de prescindir del medio y de comunicar, como hacen los ángeles por lo que se dice, de espíritu a espíritu Partiendo —y dejo a un lado la condena castradora del placer sensual por las palabras—, partiendo, pues, la ambición de la comunicación conceptual siempre ha sido de eliminar las ambiguedades del medio (mediun) marcándose como objetivo la neutralización del significante en una estricta univocación, comparable a la del lenguaje matemático (ver los lenguajes jurídicos y científicos), o, ya que es imposible de generalizar, codificando los sentidos en el diccionario para reducir los riesgos de error, reduciendo el eqívoco al plurívoco, y exigiendo la reducción del plurívoco al unívoco por el contexto Ese gel de los signos convencionales, reconozco que es necesario y benéfico, pero fatalmente es ideológico, y condenaría a los locutores a una cultura dada a la reproducción de ideologemas, sin posible progreso en la inteligencia misma del mundo que nos rodea La poesía, desuniendo el significante del significado, parece buscar en el estallido del signo el triunfo de un principio de placer (infantil) o de un principio metafísico y gnóstico (primitivo, cratylien y mágico) sobre la ley social del sentido (civilizado, positivo y laico) arbitrariamente significado por las unidades del código establecido El riesgo está, desde luego, en limitarse al gozo narcisista de esas manipulaciones, a las divagaciones autistas, a las especulaciones místicas confusas, o a los encierros formalistas La ventaja, en cambio, es mostrar que siempre y en todos sitios, el sentido global del mundo, tal como se inscribe en las neuronas cerebrales de cada uno de nosotros, está abierto, sometido a un perpetuo modelado, que no puede petrificarse, que cada palabra nueva lo transforma, nos provoca y nos contamina Existen lectores indecisos, a quienes esta infinita mezcla les da vértigo Creo por mi parte que debemos bañarnos en ese río heráclida con una cierta alegría





MARC CHAGALL

LO IMAGINARIO DEL RELATO EN EL SURREALISMO

Por Jacqueline Chénieux-Gendron



Dibujo de RENÉ MAGRITTE.

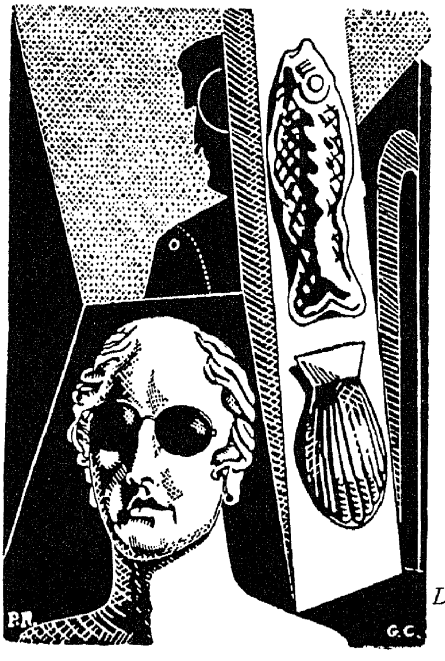
Se olvida demasiado que el surrealismo ha buscado sus modelos preferentemente fuera de la literatura y el arte occidental: hacia el lado del arte y la expresión oral de los "salvajes" y los "locos"; también hacia el lado de la ciencia, desde que esta última, en el siglo XX, inquietaba, incluso humillaba a una razón demasiado estrechamente racional. André Breton compra desde el final de su adolescencia objetos "salvajes" (1) y una de las primeras exposiciones surrealistas, en la Galería de la calle Jacques Callot, en marzo-abril de 1936, asocia a la obra de Man Ray "objetos de las islas". El interés por los pueblos primitivos y la etnografía no se ha desmentido nunca y son las raíces francesas de la etnografía las que se pueden distinguir en *Documents* (revista desde luego no bretoniana) y en *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris. Arte de locos: el libro de Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken* publicado en 1922, se encuentra sin duda en manos de Arp y de Max Ernst desde su aparición, y sus ilustraciones lo hacian accesible a todo el grupo (2) que había ya leído el libro de Marcel Réja, *L'Art chez les fous: le dessin, la prose, la poésie*, publicado en 1907. Finalmente se deja radicalmente aparte la obstinación, sin embargo patente, de los surrealistas a evocar los modelos científicos; bien porque se desprecie la calidad, al considerarla más unida al "aire de los tiempos" que a una prueba extendida y

competente, bien porque se sienta cierta verguenza de evocar este período triunfante del surrealismo que son los años 20 y 30 en los que aparecieron estos modelos Pero los libros de biología y de teratología han inspirado constantemente a los artistas surrealistas, desde Max Ernst a Wilhelm Freddie, y en cuanto a las teorías físicas, desde luego es ante todo, con el público cultivado, el aspecto solamente *relativista* lo que el surrealismo retiene de las teorías de la relatividad No obstante en 1929, Hans Reichenbach, invitado por la revista *Documents*, analiza la "crisis de causalidad" a la luz de la evolución de la ciencia y, paralelamente al *monismo* surrealista, es este aspecto *unitario* de las teorías de la energia el que André Breton subraya en la entrevista de "Indice" (1935) Bachelard es leído, admirado y citado por Paul Eluard (*Premières vues anciennes*, 1937) " en el reino del pensamiento la imprudencia es un método Hay que ir lo más rápido posible en las regiones de la imprudencia intelectual"

Lo no-civilizado, lo anormal, la ciencia como proyecto heurístico a la que no tiene nada que envidiar la poesía, constituyen un conjunto de polos de atracción para el surrealismo En lo que se refiere al lenguaje —imágenes y juegos sobre los significantes— se distingue otro grupo en el que se da rienda suelta la invención surrealista En esta parte se descubren las formas cortas del surrealismo apostillas de Marcel Duchamp, aforismos, proverbios del revés, perturbados, reescritura en plagio Los enunciados jugetones tienden a producir lo no pensado El estatuto del lenguaje presenta un privilegio, alrededor del cual la realidad parece redefinirse "¿No depende esencialmente la mediocridad de nuestro universo de nuestro poder de enunciación?" (*Introduction au discours sur le peu de réalité*)

Ahora bien, por otra parte, los problemas planteados por el relato en el surrealismo están aquí unidos a las dificultades generales de la forma larga, y de esa forma particularmente *estirable* en la práctica que constituye el automatismo Pero relato y automatismo están unidos como el anverso y reverso de un mismo modo de escritura en el tiempo Y la hostilidad de Breton hacia la novela, la desconfianza general del grupo hacia una prosa representativa no son nunca tan fuertes como en el primer período, en el que pusieron sus mayores esperanzas en el automatismo como fuerza inventiva

El relato, incluso en sus versiones más oníricas o "poéticas", obedece a las leyes de la representación espacio-temporal Se encuentra en el lado de la duración, como la práctica del automatismo tiende a impulsarla, pero Breton le atribuye todos los pecados de la representación Constituye el lugar absurdamente claro de este envés rico en todos los impensables que es la prosa automática Este movimiento binario de rechazo y de espera maravillada, se lee a páginas llenas en las dos grandes vertientes del primer *Manifiesto* el hombre, ese soñador definitivo ha perdido sus poderes a fuerza de leer o escribir novelas —lo maravilloso sólo puede seguir fecundando esta forma habitualmente estéril—, por lo que respecta a la escritura automática, apenas se conoce el camino seguido Camino en el que se pierde, o se vuelve a encontrar, en posesión de un "nuevo vicio" Lo que Breton ve, es sólo la coherencia del artificio y del intelecto en la forma novelesca, mientras que la escritura automática, durante este período, se percibe como una serie indefinida de impulsos inventivos, el programa, la intención manifiesta se leería sólo de un lado, del otro estaría la más maravillosa confusión, la presencia obligada de personajes se opondría a la ausencia o a la discontinuidad sorprendente de los actantes



Dibujo de RENÉ MAGRITT

Por el contrario, desde que el automatismo no es percibido dentro de una óptica un poco "romántica", o en todo caso maravillada —bien porque la problemática se plantea en otra parte (en Aragon), bien porque los principios de teorización han cambiado (es el caso a finales de los años 20 de André Breton)—, la hostilidad recae sobre la novela.

Es un movimiento complejo que no está de más describir un poco.

AUTOMATISMOS

Escribir, hablar, dibujar de tal forma que se disipa el control del intelecto y del gusto, y que sea moderada la conciencia de sí mismo en provecho de una mano que escribe, traza los signos gráficos, o de una palabra que se profiere en el sueño hipnótico: el automatismo cuestiona el *tema* de la escritura y de la pintura, y el sentido de toda palabra. Si la comunicación intersubjetiva debe pasar por un umbral mínimo de coherencia lógica, la palabra automática rechaza la función comunicativa del lenguaje. Si la comunicación intersubjetiva puede ejercerse por medio de grandes chispas sensoriales, en las que la imagen es el vehículo, la palabra automática exalta la función comunicativa del lenguaje.

Lo que me interesa aquí es señalar en qué medida las técnicas automáticas experimentadas por Breton y Soupault en la experiencia fundadora de los *Campos magnéticos*, se apoyan en la duración, y que como se sabe deben mucho a la escucha de los enfermos mentales realizada por Breton en 1916 en St.Dizier. El

término automatismo es tomado por la tradición psiquiátrica en un sentido peyorativo y unido a las marcas de esterotipia del lenguaje que encontramos particularmente en la "demencia precoz" (3) El profundo cambio del pensamiento nietzcheano que realiza Breton (y el modelo de Nietzsche está presente por todas partes en Breton) consiste en poner la conciencia perturbada del enfermo por encima de la conciencia racionalmente controlada del hombre normal La exigencia de lógica reduciría los efectos inventivos del lenguaje de los dementes y la producción de sus imágenes En este cambio de valores, los surrealistas no están completamente solos se ha hablado de Hans Prinzhorn, de Marcel Réja En 1924 el doctor Jean Vinchon asegura encontrar en los dibujos de los esquizofrénicos "la suma de las posibilidades del automatismo, aislado del control superior de la inteligencia" (*L'Art et la folie*) A partir de entonces, la llamada a esas posibilidades parece dar cuenta, mejor que el discurso racional, de la "libertad" del espíritu de su pluralidad expresiva, de su abundancia verbal, de la proliferación de imágenes

En cuanto a las relaciones del pensamiento y del lenguaje, el alcance filosófico y epistemológico de las aserciones del texto *Entrée des médums* o del primer *Manifeste*, por una parte, y de *Une vague de rêves* de Aragon, por otra, no es verdaderamente de tipo idealista, ni característico de una estética romántica Una cierta duda se aprecia en los enunciados de ese período

La expresión bretoniana de "pensamiento hablado" y la imagen de la "revelación fotográfica" permiten todas las interpretaciones Que existiera para Breton una equivalencia rítmica entre el pensamiento y la palabra (escrita u oral) abogaría finalmente en favor de un pensamiento completamente reductible a su formulación Aragon, cuya formación es filosófica, declara más claramente en *Une Vague de rêves* no existe pensamiento fuera de las palabras, y se trata de un nominalismo absoluto (4)

> Toda sensación, todo pensamiento criticable, lo reducíamos a una palabra El nominalismo absoluto encontraba en el surrealismo una demostración brillante, y esta materia mental de la que hablaba nos parecía por fin que era el vocabulario mismo no existe pensamiento fuera de las palabras

La frase de Aragon permite releer la de Breton el "pensamiento hablado" no es el pensamiento-sustancia que se cosifica y se degrada en lenguaje, es la palabrería-del-pensamiento, es, más exactamente aún, la forma-del-pensamiento Existe en esto una actitud que compete más bien a un nominalismo absoluto —el cual no implica necesariamente, en la época moderna, un idealismo que conciliaría un ser con el simple pensamiento Por el contrario, todo el desarrollo científico de principios del s XX muestra la aparición de "lenguas simbólicas" que ofrecen por fin ese lenguaje formal, indiferente a todo contenido, al que los logicistas parecen haberse encaminado siempre Estos signos artificiales, colocados a las puertas de cada sistema, son esencialmente operatorios En el nominalismo, el idealismo del signo está compensado por el realismo del objeto, como demuestra Jean Largeault, al contrario que en el idealismo, donde ambos, lenguaje y objeto, están relativizados El invento del discurso automático permite escapar de la impureza de las palabras de la tribu, pero ese discurso representa o representará *algo* Como epistemólogo ágil que es, lo

que más apasiona a Aragon es el aspecto arbitrario de la operación y los reencuentros de lo arbitrario con las cosas, en la alucinación Mientras que a Breton, lo que le interesa sobre todo es el aspecto psicológico de la aventura la búsqueda de la corriente verbal —pura del lenguaje controlado— testimoniando la existencia de esos flujos incontrolados que tapizan y controlan el curso de la sub-conciencia

INCIPIT

Lo que está en gestación al mismo tiempo es la estética del *incipit*, que permite salvar la novela Aragon se convierte en su hábil escribano, cuya teorización tendrá que esperar más de cuarenta años

Por *incipit* debe entenderse esas frases arbitrarias por las cuales la idea de escribir se impone al novelista, frases singulares, con el doble sentido de únicas y de sorprendentes, "encantamiento inicial", frases de "iniciación", en el sentido sexual del término, que desempeñan el papel de *intercambiador* entre la vida y el orden imaginario, todas son parecidas, declara Aragon en *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*, en 1969, de las frases de medio-sueño que "golpean la ventana", y a las que Andre Breton hechiza en el primer Manifiesto Sin relación alguna con los pensamientos que las rodean, esas frases tienen como carácter común el ser incongruentes, raras, o grotescas —"absurdas", dice Aragon—, pero de imponerse, en su misma inutilidad, como necesarias El espíritu no puede escapar de ellas, no puede dejarlas escapar Aragon subraya el paralelismo entre la explotación de esas formas por Breton (de las que la escritura automática se sirve como de un trampolín) y la suya propia, que consiste en hacer derivar la novela de este *tema* arbitrario

> Es hacia [1923], en el momento en que habíamos llegado a intentar objetivar, para nosotros mismos y para los recién llegados que se habían unido a nosotros, la marcha surrealista, cuando André en el transcurso de una conversación intenta por primera vez ante mí dar como punto de partida, como hecho *primero* de la orientación surrealista del espíritu la *frase de despertar* [] Entonces exclamé que precisamente ahí estaba para mí el punto de partida de la novela, el origen de esa incomprensible actividad del espíritu [] en otros términos que después de todo, existía exactamente la misma necesidad, la misma arbitrariedad entre la frase del despertar y el texto surrealista que entre la novela y la frase, la mayoría de las veces absurda, de cuyo espíritu se deriva la novela (pp 38 y 39 de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les "incipit"*)

Esas frases no son indiferentes están por lo menos cargadas de ritmo, es decir de una estructura, cuyo papel es el de engendrar otras estructuras rítmicas, y de *significados* cuyo juego consiste en recobrar el efecto de lo real Ahora bien, a medida que la novela se escribe, el *incipit* descubre su productividad El conjunto de las frases empieza a contestarle como un sistema tonal puede contestar a una tonalidad emitida por un *diapasón* La continuación del texto palpita en el *incipit*, en una relación necesaria con él, como si la frase llevara consigo la posibilidad de desarrollarse pero también en una relación *arbitraria*, pues lo que se escribirá no está directamente contenido en lo que precede Si esta frase



Dibujo de J. BENOîT.

coloca y limita ya el campo de los posibles, es completamente sin "motivo". Si el tras-texto es percibido como *contenido* en el *incipit*, lo es de la misma forma que las posibilidades resolutivas están contenidas en una ecuación matemática. Todo depende de la manera en que se sacará provecho a la fórmula "dada".

El *incipit*, aceptado como condición arbitraria de la invención, tiende a mostrar con la experiencia que la libertad de invención literaria se origina en la *coacción formal* del artificio.

Breton y Aragon insisten, de forma paralela y simultánea en el tiempo, *uno* sobre las frases golpeando la ventana, *otro* sobre el *incipit*. Pero en Aragon esas frases se perciben desde el principio como destinadas a remitir a un mundo imaginario posible, a dar la impresión de sentido. Y en Breton también las frases de medio-sueño van acompañadas por una "débil representación visual" (*Manifiesto* de 1924 a propósito de la frase: "Hay un hombre partido por la mitad en la ventana".) Pero Breton *se prohíbe* desarrollar ese *elemento* en una combinatoria narrativa: "Pronto no tuve otro deseo que el de incorporarla a mi material de construcción poético". La palabra *incorporación* se debe destacar: actitud mágica de quien se apodera de un poder por ingestión —y transustanciación.

El cambio, jamás se ha señalado un curioso paralelismo entre la teoría y la práctica del *incipit* por un lado, y la práctica de la escritura automática a finales de los años veinte por otro, más exactamente en ese texto decisivo que es *L'Immaculée conception*, escrito en septiembre de 1930 por Breton y Eluard, y cuyo título refleja hasta qué punto su escritura está libre de todo pecado de intención

El conjunto de textos que constituyen *L'Immaculée conception* están rigurosamente construido y dispuesto ninguna corriente desbordante de escritura automática, ningún rastro de que esas páginas hayan podido ser sacadas de "cuadernos de surrealismo", tales como se utilizaban a principios de los años veinte Por el contrario, los borradores de trabajo nos muestran un protocolo riguroso Cada uno de esos dos autores tiene entre manos una página y cada una de sus intervenciones está numerada Un segundo ante-texto nos muestra qué montaje se realiza, haciendo alternar la primera secuencia de uno y la primera de otro De los cuatro grandes capítulos, el primero, *L'Homme*, se ha escrito antes de los tres restantes, a finales del mes de agosto de 1930 (5), y su prepublicación en la revista *Le Surréalisme A S D L R* , n° 2 (oct 1930) consolida esa impresión que *L'Homme* constituye un conjunto aparte, que ha servido de núcleo y de modelo a continuación de su organización *Les Possessions, les Médiations* y *Le Jugement original* se han escrito y acabado en quince días, según testimonio de los autores y la fecha del manuscrito pasado a limpio "Possessions" por la locura en primer lugar, después "Médiations" a las que doy el sentido hegeliano de *simple devenir*, estos dos amplios conjuntos se contradicen en el último capítulo, muy breve, que propone una serie de aforismos pulidos Los tres primeros capítulos se han escrito pues en largas sesiones de escritura automática, el último alterna el aforismo y la forma corta

Ahora bien, dentro de los capítulos la disposición de las partes no es secundaria Obedece también a un plan preparado, del que no quedan rastros manuscritos A partir de entonces todo sería "ensayo de simulación" —del lenguaje de tal o cual psicosis como de esta o aquella actitud frente a la vida ("el amor", "la idea del devenir"), y todo sería del orden del *trabajo* automático Este último se ejerce a partir de condiciones arbitrarias que, en vez de ser la velocidad de escritura o el tema semántico (recuerdos de infancia para *Saisons* en *Les Champs magnétiques*) pueden estar formados por "el grupo de síntomas definidos hasta este día como patognomónico de tal o cual enfermedad mental" (A B , "lettres à A Rolland de Renéville", *La NRF*, febrero 1932) Pues se pueden *formalizar* los desórdenes del lenguaje La intuición de Breton es de una gran precisión el número de parámetros puesto en marcha para "construir" un lenguaje "normal" es con seguridad superior al de una palabra unida por el estereotipo y la determinación obligada de la enfermedad " Sabíamos en efecto que el pensamiento no dispone más que de un pequeño número de señales de alarma para manifestar sus trastornos extremos" (*ibid*)

Se ve que al mismo tiempo Breton vuelve a definir en 1932 la noción misma del pastiche La autoridad de varios psiquiatras lo afianzaban en la descripción más precisa de la experiencia en efecto, J Lévy-Valensi, P Migault y J Lacan acababan de subrayar en algunos delirios "la actividad de juego, de la que no se puede ignorar ni la parte intencional ni la parte automática" (*Annales médico-psychologiques*, serie n° 13, t II, diciembre 1931, p 520) Los juegos de los surrealistas los límites establecidos de antemano, un ritmo de conjunto,

una forma sentenciosa Ahora bien, esos autores subraya también el "grado de autonomía notable" que pueden alacanzar a pesar de todo los automatismos gráficos

Todo transcurre como si el juego fuera tanto más productivo cuanto más forzado está La productividad de lo arbitrario encontraba pues bajo la pluma de Lévy-Valensi, Migault y Lacan una especie de aval Una unión dinámica se establece entre el *marco* del discurso, en *L'Immaculée conception*, y el flujo automático que le responde como un sistema tonal La unión entre los títulos, o los límites apremiantes en que se colocan los autores, y el flujo automático es a la vez contingente y necesario Lo cual nos recuerda lo que Aragon decía del *incipit*, pero el trabajo es el espejo de esto he señalado en otra parte (6) una simetría frecuente en la manera de enfocar la invención por Aragon y Breton Aquí encontramos una nueva prueba, al examinar la práctica de la escritura automática en *L'Immaculée conception* El lugar de lo racional y del impulso dejado a los significantes son exactamente simétricos en *Le Libertinage* y en *L'Immaculée conception* Cuando el *incipit*, frase "dada", en Aragon, desarrolla su combinatoria de manera referencial y racionalizante, para formar las "historietas" de *Le Libertinage*1, en *L'Immaculée conception*, en cambio, la convención, racionalmente descriptible, que caracteriza las condiciones en que están alineadas las palabras del automatismo, actua como un trampolín

En fin, la actividad lúdica encuentra, en *L'Immaculée conception*, un lugar preponderante, que había perdido un poco en las investigaciones unidas a las primeras experiencias automáticas Al poco tiempo, en 1933 (*Le Message automatique*), Breton se distanciaba de ese modo de escritura distanciamiento que no dejó ya de esparcir en los escritos surrealistas

LIRISMOS

El aficionado a las novelas psicológicas *corre pues el peligro* de acomodarse a los modelos ya hechos de situaciones definitivamente anodinas, y al molde mezquino de las situaciones estereotipadas Todos los *finales* de novela llevan a los personajes, después de algunos vagabundeos, a obedecer las leyes comunes, a morir, a resignarse, a olvidar Por lógico que sea, el último capítulo de una novela vuelve a escribir (en el mejor de los casos) el último capítulo de *La Guerre et la Paix* Y finalmente el género novelesco en su práctica —de escritura y lectura— destruye poco a poco y de manera irreversible la sensibilidad de lo que Breton llama el "viento de lo eventual" sentido de la posibilidad inaudita, frente a lo probable ofrecido por las pesadeces estadísticas

Tan sólo en la literatura del pasado las novelas "maravillosas", y entre ellas las novelas negras y las "góticas" inglesas, han llamado la atención de los surrealistas (7) Las grandes novelas oníricas o eróticas, cuya lectura *deja huellas* también se han salvado, consagrándose a su escritura más de un surrealista ¿si no de qué otra forma leer el proyecto de *Aurora* de Michel Leiris o tal narración inspirada de Geroges Limbour? Su escritura quiere estar exenta del pecado de psicologismo, de manera que los que actúan se multiplican, a lo largo de un

automatismo ya no estrictamente experimental, sino —aventuremos esta fórmula— de algo parecido a un "automatismo lírico" Lo que definiría este planteamiento con mayor precisión es quizás el proyecto de un Desnos, cuyas *Nouvelles Hébrides* escritas antes del verano de 1922, forman así un extraordinario lienzo cuyos pedazos han sido publicados no hace mucho (8) mientras que una versión racional bajo el título *Pénalités de L'Enfer* ha sido después elaborada por Desnos (9), intentando controlar mejor tanto el dispositivo como el armazón de conjunto capítulos, ajustes psicológicos Las prosas de *Deuil pour deuil* renuevan un año más tarde la aventura de *Nouvelles Hébrides*, aventura que culmina con la *Liberté ou L'Amour* Ese hilo de inspiración corre a través de todo el surrealismo *Au Château d'Argol* (1939) representa el albergue sulfuroso, mientras que Yves Elléonet le ha dado mucho más tarde una dimensión mítica de gran belleza, demasiado poco conocida *El Livre des rois de Bretagne* evoca la Bretaña de los bardos, pero también el *Livre des Rois* bíblicos, el de los "profetas anteriores" o el libro de los Señores del Peloponeso, en la época de Micenas, cantado por Homero Nos introduce en la ola de una escritura arrastrando palabras fabulosas —nombres de piedras, de peces, de pájaros de mar—, en una lengua agujereada por escasas palabras abstractas (curiosamente, para hablar de las cosas más concretas) y forzada por largos movimientos líricos, que sirven de construcción narrativa La yuxtaposición de los episodios calca la enumeración maravillada de los bardos y de los reyes bretones, de las especies animales, de los vegetales y de sus variantes (sobre todo si se preparan condimentos para nuestro alimento), o del placer erótico y de sus variaciones "Y la zumbadora corona de las aves de los mares, compuesta por la gaviota plateada, por la planga, la gaviota tridáctila, el gran cormorán, la esterna, el ostrero-picaza, el frailecillo y el pajaro bobo se mantiene, palpitante, por encima de Troadic" Aquí estamos en los confines de la novela, en el lado de las prosas líricas de gran inspiración y de una celebración jubilosa del mundo

De estas tres posibles aperturas hacia la forma larga —automatismos, invenciones por el *incipit*, o entusiasmo de palabras que se lanzan—, ninguna es escogida *por ella misma* por André Breton Como si la ausencia de dialectización del lenguaje así aventurado por "la vida" le retuviera, a él, y le hiciera inventar un terreno experimental *diferente* La libertad humana es de la categoría del *hacer*, no del *decir* Por otra parte, "La vida" no existe si no es contada Entre esas dos evidencias se coloca el *relato* en Breton, donde la escritura se hace acontecimiento Mientras que la apertura lírica u onírica intenta liberar el texto de la limitación de las acciones descritas y *generaliza* el enunciado (10), la solución adoptada por Breton en *Nadja, Les Vases communicants, L'Amour fou*, consiste en mantenerse lo más cerca posible de la autobiografía o incluso del autoanálisis, mientras que él elabora, una especie de teoría del acontecimiento, en la que la escritura misma se transforma en acontecimiento He desarrollado este punto (11), los ante-textos dan ejemplos concretos y explicitan lo que se manifestaba con el simple análisis del texto publicado

El acto de lectura de la novela surrealista aparece pues particularmente *vivo*, tomando de nuevo la formulación de *experiencia viva* de la lectura de Paul Ricoeur (12) La estrategia de decepción, que ilustra Ricoeur con el ejemplo y que consiste en frustrar nuestra espera con una configuración inmediatamente

legible, esta estrategia no es evidente en las narraciones de Breton pero desempeña plenamente su papel en todas las otras narraciones creativas del Surrealismo Decepción para el intelecto, desconcierto buscado, pero colaboración solicitada por el autor con intervenciones a veces directas, y connivencia de la sensorialidad o del fantasma La segunda dialéctica que Ricoeur pone en evidencia se sitúa de nuevo en la relación entre el texto y la lectura, pero subraya que el texto revela siempre *igualmente* un exceso de sentido en relación con tal lectura o incluso con todas las lecturas posibles

Finalmente en el horizonte de esta búsqueda de coherencia, al convertirse lo no-familiar en familiar, el lector llega a creer en la obra hasta tal punto que se pierde en ella ilusión irresistible e insostenible Esta *pérdida* se desplaza en el surrealismo desde el orden intelectual al ético, y es empujada hasta el sueño de una *perdición*

NOTAS

1 — *Pleine Marge*, nº 1, mayo 1985 "A partir de estas mecanicas ingénuas y vehementes al mismo tiempo", p 18

2 — Una carta polémica de Jean Dubuffet a André Breton, fechada el 23 de septiembre de 1951, prueba que André Breton habia llamado la atención sobre el libro y las conferencias de Hans Prizhorn en los medios culturales de los años 20 segun testimonia J D en A Breton (texto retomado en Jean Dubuffet, *Prospectus et tous ecrits suivants*, tomo 1, 1967)

3 — La demencia precoz que Bleuler designará en 1911 bajo el nombre de esquizofrenia (grupo de las esquizofrenias) es descrita especialmente en el gran libro de Emile Kraepelin, *Lehbuch der Psychiatrie*, 1905, traducido al francés en 1907 con el título *Introduction a la psychiatrie clinique* y por el Dr Constanza Pascal, *La démence précoce*, Alcan, 1911, libros que se sabe habían sido leídos por A B, desde 1916

El soliloquio del demente precoz es tomado en las redes de la ecolalia, de la llamada reacción "de Neisser" —una palbra hace irrupción en el discurso y lo 'intoxica', bloqueando su desarrollo—, en las redes de la parafrasia, donde las respuestas se hacen "al lado" en resumen en la "huida de las ideas", que Constanza Pascal propone llamar mas bien "huida de la palabras"

4 — Ver mi libro *Le Surréalisme*, P U F , 1984

5 — Paul Eluard, *Lettres a Gala*, Gallimard, 1985, carta fechada en agosto 1930

6 — *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983, p 100

7 — Acerca de este punto, puede leerse el artículo "Lectures surréalistes du roman noir", *Europe*, marzo 1984, n °659, p 133-146

8 — Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autre textes*, édition établie, présentee et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978

9 — Michel Murat acaba de estudiar el detalle en un artículo de *Pleine Marge*, n °2 diciembre 1985, p 65-76, "Les Pénalites de l'Enfer de Robert Desnos, ou la maison de correction"

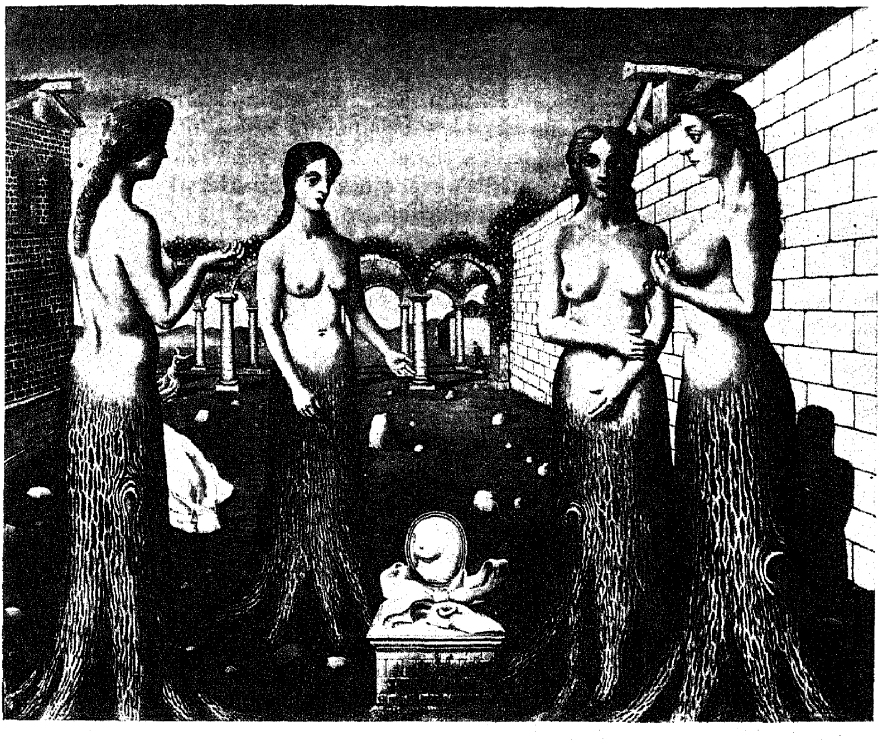
10 — He estudiado algunos procedimientos en el libro *Le Surréalisme et le roman, op cit , passim*, por ejemplo p 141

11 — Ibid , capitulo *Andre Breton la légitimité du discours historique*

12 — Paul Ricoeur, *Temps et récit, III, Le Temps raconté*, Seuil 1985, p 247

EL SURREALISMO Y SU PINTURA EN FRANCIA

Por José Pierre



L'Aube (1937). PAUL DELVAUX

PREÁMBULO

Debo prevenir al lector que ya el título que he propuesto para este estudio es en sí mismo inaceptable para un Surrealista aunténtico. En efecto, a los ojos de este Surrealista, sobre todo si ha nacido en Francia, la palabra "Francia" es casi tan odiosa como la palabra "Dios", dos verdades elementales que sin embargo son muy mal comprendidas por la mayoría de los que hoy creen valerse del Surrealismo a través del mundo. El Surrealismo ha nacido, se ha desarrollado y ha madurado en París, sin duda, pero los Surrealistas amaban París y odiaban Francia. Por otra parte, refiriéndonos más concretamente al tema que nos ocupa aquí, es evidente, que para este mismo Surrealista, considerar por

un instante los pintores Surrealistas de nacionalidad francesa excluyendo a todos los demás, sería una operación desprovista de sentido . Ya sea que estos otros pintores hayan trabajado en París —o en cualquier parte del territorio del cual París pasa por ser la capital— o que hayan permanecido en su país de origen o de adopción, el único problema es saber si han aportado o no al Surrealismo una contribución de importancia. Desde sus orígenes, el Surrealismo ha querido estar por encima de las patrias, fueran las que fueran, y examinar, como se hace hoy tan fácilmente, la producción literaria o pictórica de un país determinado, pegándole a la etiqueta Surrealista esta o aquella bandera nacional es una mostruosidad, un sinsentido. Recordaré finalmente que Breton ha reunido la casi totalidad de sus escritos sobre pintura bajo el título de *El Surrealismo y la pintura* —e incluso no habría imaginado el precisar, ya sea en su título o en las subdivisiones interiores de la obra, que intentaba dar al tema una limitación territorial cualquiera. Por otra parte, se quiera o no, la existencia misma de la pintura Surrealista tanto como su extensión están estrechamente relacionadas con la reflexión de Breton en este terreno— es tanto como decir que lo que no ha sido sometido a esta reflexión es nulo y sin valor, en cualquier punto del mundo que se haya producido. Esto puede ser difícil de admitir para ciertos chovinismos culturales aquí o allí, pero —como decía Hegel— *así es.*



Deux femmes parées, PAUL DELVAUX.

EL SURREALISMO Y SU PINTURA

El Surrealismo nace de una de las más singulares desviaciones En efecto, cuando en 1919 dos jóvenes poetas, A Breton y Ph Soupault, escriben juntos el primer libro Surrealista, *Los Campos Magnéticos*, no hacen sino utilizar con fines líricos la *escritura automática* que los espiritistas empleaban para comunicarse con los "desencarnados", es decir los espíritus de los muertos Pero mientras que el médium sumergido en el estado de trance está convencido de escribir "bajo el dictado" de éste o aquel espíritu de ultratumba, Breton y Soupault sabían —gracias principalmente al psicoanálisis, del cual el primero de ellos tenía un conocimiento bastante profundo— que la voz que les dicta las divertidas palabras de *Los Campos Magnéticos* no viene de fuera, sino de bastante dentro, puesto que es la voz de su inconsciente El espiritismo, no obstante, no había producido unicamente textos mediúmnicos "bajo el dictado" habían nacido también dibujos, grabados y pinturas cuya calidad era a menudo muy superior a la de los escritos, debido a que no presentaban la fastidiosa influencia de las doctrinas profesadas por Allan Kardec o Mme Blavatzky Estas obras gráficas o pinturas se dividían en dos corrientes, de las cuales una se caracterizaba por una imaginería generalmente ingenua aunque siempre inspirada, bastante próxima por su contenido a la imaginería simbolista de los Prerrafaelistas o de los salones de la Rosa-Cruz, mientras que la otra —sin duda la más original— se ejecutaba en una especie de red formal a la vez minuciosa y regular, unas veces frenética y otras por el contrario curiosamente inmóvil, pero dando siempre la impresión de una inquebrantable seguridad interior Entendiéndose que estas dos categorías de obras dependían ambas del *automatismo* puesto que no sólo eran el fruto de la reflexión ni de la concertación estética, sino que habían sido concebidas "bajo el dictado", el metafísico británico Frederic William Henry Myers (1843-1901) explicabasus diferencias de aspecto invocando con motivo de la primera un *automatismo* "sensorial", en el cual "los productos de la visión y de la audición interna son exteriorizados de tal modo que reviste el carácter de casi percepción", y en el caso de la segunda un *automatismo* "motor" que se manifestaba por "impulsos motrices internos independientes de la voluntad consciente" En otros términos, los artistas mediúnicos de la primera categoría tenían "visiones" —o si se prefiere alucinaciones visuales— de tal intensidad y de tal nitidez que les bastaba en suma con volverlas a copiar en el lienzo o en una hoja de papel, mientras que los de la segunda categoría, que no tenían nada de "visionarios", abandonaban su mano a los impulsos rítmicos que les imponía lo que ellos denominaban su "guía" —y que nosotros sabemos, que no era sino su inconsciente Esta distinción establecida por Myers es de la mayor importancia, pues volveremos a encontrar estas dos categorías en el seno de la pintura Surrealista Pero puede sorprendernos no obstante la preferencia concedida al espiritismo, aunque se rechacen sus postulados espiritualistas En realidad, el espiritismo se inscribe en un movimiento de pensamiento infinitamente menos sospechoso que, a partir de mediados del siglo XVIII, se interesó por todas las formas de comportamiento que escapaban al estricto control de la lógica y de la razón, —y, en el plano científico, debía desembocar en las investigaciones sobre el espiritismo de Charcot y la Escuela de Nancy, y después en los descubrimientos de Freud

Muy pronto, poetas y pintores se habían sentido atraídos por estos problemas, ya que una tradición inmemorial, —reemplazada más que iniciada por la descripción del "furor poético" tal como, en *Ion*, la proponía Platón— acreditaba entre ellos la tesis de que el abandono sin restricciones a la violencia de la inspiración constituía la mejor oportunidad de producir obras increíbles Esta especie de desdoblamiento de la personalidad creadora —de la cual el famoso *Dr Jekill y Mr Hyde* de Stevenson propondrá más tarde la versión "diabólica" mientras que el espiritismo desarrolla su versión "angelical"— está ya en el centro del romanticismo inglés de Fussli y William Blake y de las "novelas negras" o "novelas góticas" de Walpole, Ann Radcliffe, Lewis y Maturin, como poco tiempo después inspira, en el Romanticismo alemán, los autómatas de Arnim y los sonámbulos de Kleist, la pintura de Friedrich y las reflexiones de Carus "El poeta ordena, combina, escoge, inventa, —y él mismo no se da cuenta de por qué actúa de esta forma y no de otra", escribía Novalis Y Rimbaud le contestaba, casi desde el otro extremo del siglo XIX "YO es otro (JE est un autre) Si el cobre se despierta corneta, no es su culpa Esto es evidente asisto al nacimiento de mi pensamiento lo contemplo, lo escucho doy un golpe de arco la sinfonía se agita en las profundidades, o viene de un salto al escenario" Respecto a Isidore Ducasse - Lautréamont, su Mr Hyde, responde como se sabe al nombre de Maldoror —que un día, aplicándolo a Tanguy, Breton ortografiaba "Malle d'aurores" (baúl de auroras)— igual que Jarry, sin dudarlo, es el Dr Jekyll de Papá Ubu Por lo que respecta a Ronsell, en fin, no se está seguro de llegar a su presencia sino después de haber atravesado interminables corredores jalonados de lacayos con elegantes libreas entre los que resuena incansablemente el célebre diálogo

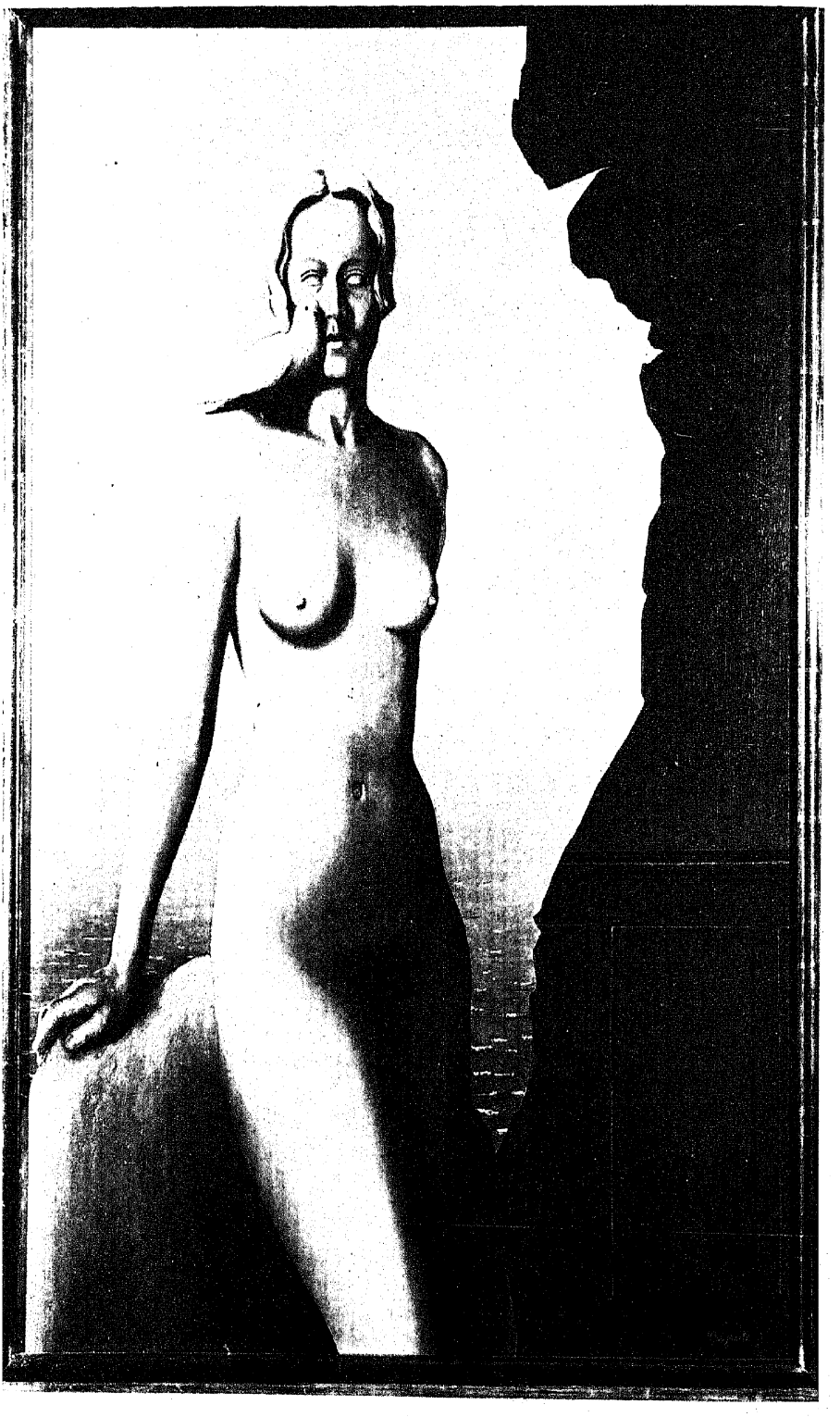
"Dr Livingstone, presumo?"

—"Dr Stanley, supongo?"

Todo esto sirve para mostrar que el *automatismo* no cae del cielo, a diferencia de las alondras asadas y otros manás celestes, sino que por el contrario se inscribe al final de una serie de investigaciones y de hipótesis más o menos azarosas —y por tanto más dignas de interés a los ojos de los Surrealistas, a los que no les gustó nunca lo que estaba resuelto de antemano— cuya postura era finalmente resaltar los fabulosos recursos del inconsciente individual Aunque sea de pasada conviene señalar que es de Freud y sólo de él, en el psicoanálisis, de quien se ha valido el Surrealismo y no —contrariamente a ciertas afirmaciones calumniosas— de Jung ni de su pretendido "inconsciente colectivo" tan condescendiente con las complacencias cristianas e incluso nazis Pero para volver a la pintura Surrealista, que es el tema que nos ocupa aquí, es evidente que tampoco ha caído del cielo y que, dejando a un lado este encadenamiento de larga duración respecto al reconocimiento de los privilegios creadores del inconsciente —o, para sacrificarse al vocabulario técnico del freudismo, del "ello"—, ha sabido sacar provecho tanto de la actividad como de las teorías de sus precursores más o menos inmediatos En primer lugar no ha pensado nunca en disimular su deuda respecto a la pintura simbolista, aunque no se han servido explícitamente más que de Gaugain, Gustave Moureau y Bocklin— pero Duchamp, Max Ernst, Masson y Tanguy sin embargo han sido sensibles a la obra de Odilon Redon Con estos tres importantes pintores, se trataba ya en

efecto de "alcanzar las tierras del deseo" y de "explorarlas en todos los sentidos hasta que entreguen el secreto de "cambiar la vida", aunque tal proyecto pareciera bastante menos deliberado por parte de Moreau y Böcklin que de Gauguin Indiferentes tanto a la euforia retiniana del Impresionismo como a la empresa a sus ojos puramente estructural de Cézanne, los Surrealistas confesaron al contrario su fascinación por la trayectoria misteriosa de Seurat, como da fe esta imprevisible ocurrencia de Breton "Seurat es Surrealista en el dibujo" A decir verdad, las incitaciones decisivas van a venir, esencialmente, de ejemplos mucho más próximos Henri Rousseau, cuyo último cuadro, *el Sueño*, puede considerarse como la primera pintura surrealista del siglo XX, Picasso, que con el cubismo ha atravesado de una vez por todas el espejo de las apariencias, autorizando, en lo sucesivo todas las audacias, Duchamp, partiendo precisamente de la liberación cubista con respecto al "modelo interior" para entregarse a una especulación completamente nueva en la que el erotismo es el resorte, Giorgio de Chirico cuyas disposiciones psicológicas absolutamente excepcionales colocarán en un estado de receptividad tal que cada uno de sus cuadros, entre 1910 y 1919, será como la radiografía de sus sucesivos estados de ánimo, Picabia cuya perpetua disponibilidad constituye un estímulo a no dormirse jamás en los laureles cosechados la víspera En comparación con tales modelos palidecen un poco otras figuras, no desprovistas sin embargo de interés, como las de Matisse, Derain, Braque, Modigliani, Soutine y Chagall Excepto quizás en el caso de Boccioni, el Futurismo no se ha mostrado a la altura de sus pretensiones teóricas y por otro lado, sus acentos patrióticos y militaristas no abogaban en su favor Dada, que precede históricamente al Surrealismo y del que contiene ya algunos elementos, tuvo el mérito de hacer resaltar la aportación de Duchamp y Picabia —para los cuales el alcance subversivo se había acrecentando aún más en este intervalo y, por una agitación a veces superficial pero siempre inegablemente contestataria de los valores establecidos, preparó el Surrealismo—, al cual iba a proporcionar algunos artistas de primer orden como Arp, Max Ernst, Man Ray— a sacar de la rebelión contra el orden moral, social y cultural su regla de conducta Por último es necesario tener en cuenta a Kandinsky, cuya obra, aunque elaborada completamente al margen del Surrealismo, no ha dejado de revelar al cabo de los años las afinidades cada día mas profundas con el espíritu de este movimiento

El cuadro de estímulos que han influido en el nacimiento y la expansión de la pintura Surrealista no estaría completo no obstante, si no figurara en él el ejemplo de las culturas llamadas abusivamente "salvajes" o "primitivas" de Oceanía y América indígena —con la explícita exclusión de Africa—, cuyos espléndidos objetos utilitarios o culturales desafían aún más cualquier comparación ya que fueron elaborados con la adhesión ferviente de todo un pueblo Pero ni este esplendor ni esta adhesión habrían bastado a los Surrealistas si no hubiesen encontrado en el arte Oceánico y Amerindio —a los que habría que añadir el de los Esquimales de Alaska— la realización a menudo excepcionalmente inspirada de esta fusión de afectividad e inteligencia de la cual harían su mayor reivindicación en el terreno plástico El arte de los Indios de la costa noroeste de América, por ejemplo, o el arte *Malagan* de Nueva-Irlanda, representa una verificación, tanto más preciosa cuanto que indemne, de toda influencia occidental, de la universalidad de la "visión poética (Surrealista) de las cosas"



La magia negra, RENÉ MAGRITTE, 1933-34.

A estos "primitivos", de los que por lo demás todo nos separa, sería interesante también asociar esta otra categoría de "primitivos", a la vez tan próximos como distantes de nosotros, que son los artistas esquizofrénicos, cuyos recursos son movilizados en su totalidad para reinventar un mundo armonioso donde les sea finalmente permitido vivir plenamente No solamente la esquizofrenia podría ser la exacerbación de la actitud creadora fundamental, sino que en el siglo XX ha producido —especialmente Adolf Wolfli, Aloise y Frederic Schroder-Sonnenstern— algunos artistas incomparables

PRINCIPALES ASPECTOS DE LA PINTURA SURREALISTA

La distinción habitual que se hace en la pintura Surrealista entre "la imaginería" y los productos del *automatismo* no resiste ningún examen Efectivamente, la intervención del "efecto" y de la perspectiva tradicional, considerados como los criterios de la "imaginería Surrealista", pueden muy bien manifestarse al final de un camino completamente automático, como sucede siempre en Tanguy y algunas veces en Ernst, Dalí, Domínguez, Masson y Toyen En vez de sumarse a la pereza analítica de los que fundamentan sobre apariencias mal interpretadas tal discriminación, es necesario tener en cuenta las formas de producción específicas de la pintura Surrealista La primera de ellas sería el *automatismo mecánico*, que engloba todos los procedimientos dirigidos a la producción de imágenes donde el azar desempeña el papel más importante y la decisión del artista el más pequeño los "frottages" de Max Ernst, las "décalcomanies sans objet préconçu" (decalcamonías sin objeto preconcebido) de Domínguez, los "fumages" de Paalen, las "grattages" de Esteban Francès, los "collages" de Onslow-Ford, etc

Estos diferentes procedimientos tienen en común que los efectos obtenidos no deben nada al empleo del pincel y todo o casi todo al recurso de agentes inesperados —láminas de parquet con grandes ranuras, cuerdas, llamas de velas, cuchillas de afeitar, etc — puestos en práctica por gestos repetitivos desprovistos de toda inventiva Por ello pueden ser experimentados por cualquiera sin necesidad de la más mínima formación artística previa, realizando así esta puesta en común de los medios de acceso a lo maravilloso que sigue siendo uno de los objetivos del Surrealismo Cosa absolutamente natural puesto que se trata, una vez conseguido esto, de restablecer el famoso "muro de Leonardo", ese viejo muro de piedras agujereadas en cuya superficie Leonardo da Vinci aconsejaba a sus alumnos "leer" por ejemplo las escenas mitológicas o episodios de batallas si se encontraban poco inspirados, este "muro de Leonardo" no era por supuesto más que un caso particular del universal recurso a "leer en las nubes" que bajo todos los cielos y en todos los tiempos, ha llevado a los hombres a interpretar —no sólo de forma analógica y a menudo antropomórfica, sino también en términos proféticos, leyendo allí su destino próximo o lejano— las formaciones accidentales propuestas por la naturaleza, desde los peñascos a las nubes, exactamente igual que las formas imprevisibles que puede adquirir el plomo fundido echado al agua, los posos de café, etc El Surrealismo restablecía de esta forma una concepción mágica, exaltada por el Romanticismo alemán, según el cual el universo sería como el espejo del hombre, quien no tendría sino que interrogar a la naturaleza y sus manifestaciones para descubrir su propia verdad

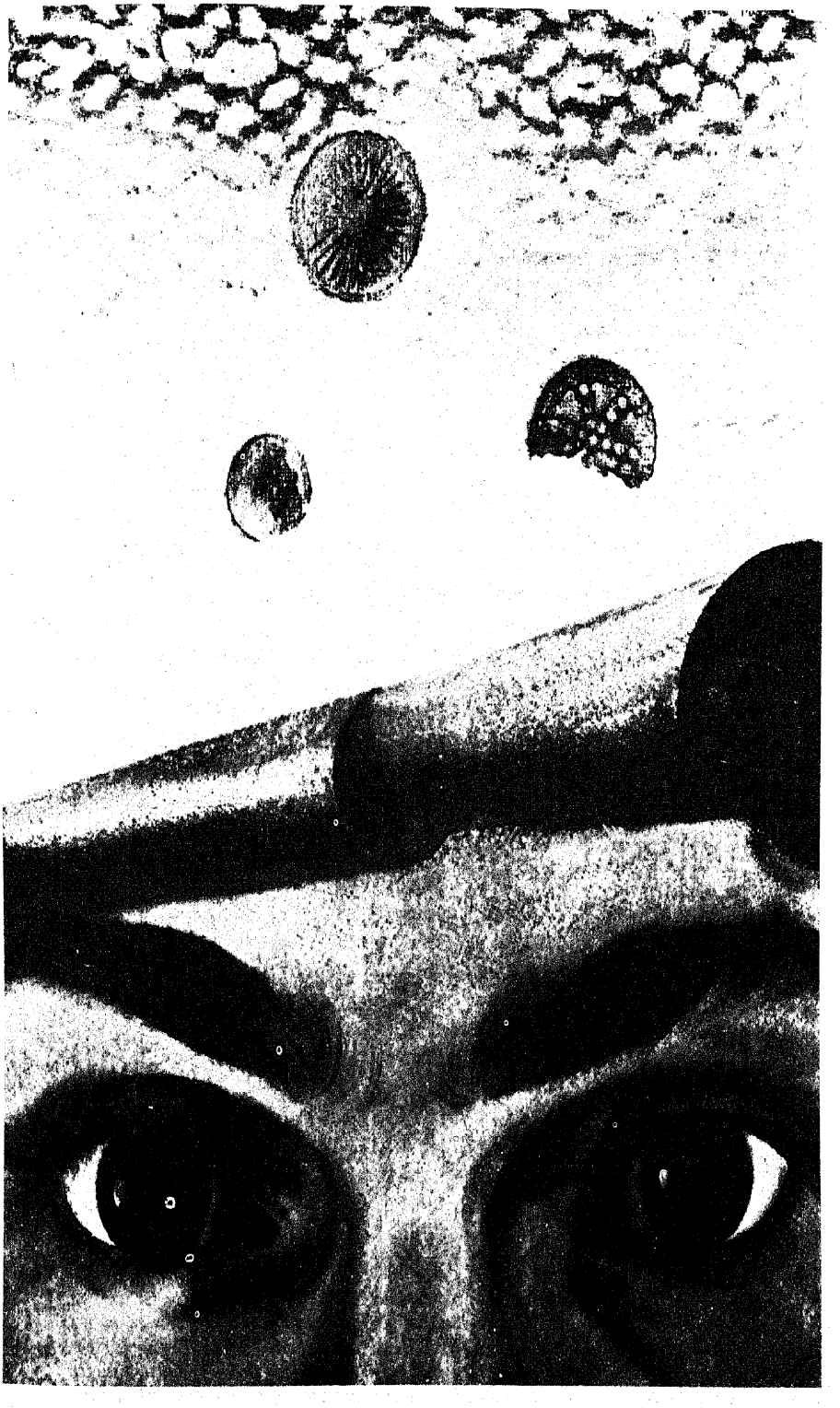
A diferencia del *automatismo mecánico*, que se caracteriza ante todo por una cierta pasividad —excepto si el artista decide interpretar los resultados obtenidos, como hacía por ejemplo Max Ernst para sus "frottages"—, el *automatismo motor*, del cual hemos hablado ya a propósito del espiritismo, se manifiesta por una implicación dinámica del cuerpo del artista, cuyo resultado extremo será la *action-painting* o la llamada pintura "gestual" de Pollock y otros héroes del expresionismo abstracto americano, el "happening" que marca quizás el desbordamiento de esta gestualidad más allá del cuadro y el Body Art, su regresión a este lado del cuadro Lo que podría interpretarse aquí por un voluntarismo de expresión, refleja en realidad el deseo de abandonarse a la presión interior —aunque ésta esté unida al lienzo por todo un juego de proyecciones nerviosas y musculares, con la patética pantomima que esto puede llevar consigo— lo más completamente posible, bien reduciendo al mínimo tanto los frenazos imputables a censuras de todo tipo como los "arrepentimientos" estéticos

El *automatismo motor*, haciendo de la actividad pictórica el equivalente de un *comportamiento* en el pleno sentido del término, o sea de una cierta forma de vivir bajo la mirada del prójimo, valoriza al mismo tiempo una actitud heróica a menudo muy próxima al exhibicionismo sexual y por consiguiente apta para desembocar tanto en la beatitud como en las ásperas desilusiones de lo cotidiano

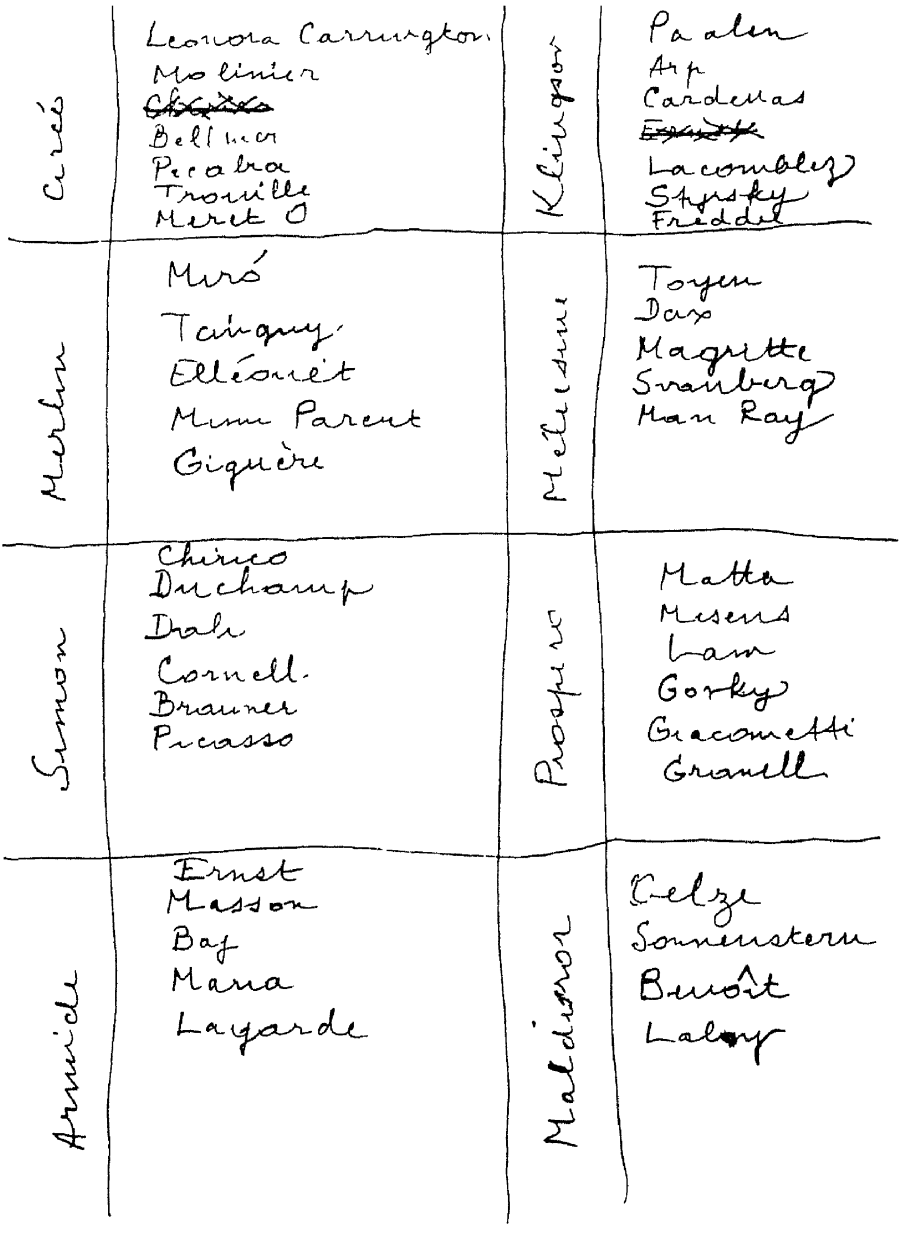
Por eso las fulguraciones del éxtasis erótico restallan a lo largo de un camino, real si los hay, donde abundan a partes iguales los telearrastres del misticismo y los barrancos de la autodestrucción testimoniándolo de diversas formas en la vertiente Surrealista de Matta, Gorky, Paalen, Tanguy o Hantai, en la vertiente del Expresionismo Abstracto Kooning, Pollock, Clifford Still, Newman o Rothko Es más fácil cuidarse tanto de los "vértigos del eros" como de los demás, nadando entre las aguas del *automatismo motor* y el "distanciamiento" estético como lo hicieron Motherwell, Hartung o Riopelle y sin duda hasta cierto punto Masson o Dalí, incluso hasta Ernst y Miró Pues no es gratuito que Breton fechara en los últimos años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial la aparición de un "automatismo absoluto" con la cadena Domínguez — Paalen — Matta — Francès — Onslow — Ford, o sea doce o quince años después de los primeros dibujos "automáticos" de Masson y de la "entrada tumultuosa" de Miró en la pintura Surrealista

Cabría también señalar las especificidades particulares a las que obedece el *automatismo motor* según se elija como vehículo el dibujo o el color Sin duda alguna, es el *grafismo* "automático" el que organiza el espacio pictórico en Masson y Dalí, mientras que en Arp, Max Ernst y sobre todo Miró es más a menudo el *cromatismo* "automático" el que desarrolla esta función, Brauner y Toyen, Dax y Lagarde, Camacho y Silbermann participan también de la primera de estas categorías, mientras que con Tanguy y Matta, Gorky y Donati, Hantai y Gerber, es la segunda la que se afirma victoriosa, todas las cosas nacen de la mezcla de esa materia madre el color

No se trata sólo de una diferencia de técnica, sino de una diferencia de clase en cierto sentido, el *grafismo* "automático", por muy liberado que esté, representa aún una forma de lucidez organizadora, al introducir un vínculo entre los trozos del puzzle suministrados por el inconsciente y por consiguiente



Retrato de Gala, MAX ERNST.



Proyecto autógrafo de André Breton de clasificación de los artistas surrealistas en el catálogo de la exposición internacional de Nueva York *Surrealist Intrusion in the Enchanter's domain* (Invierno 1960-61) Los artistas aparecen distribuidos por sus afinidades con alguno de los grandes magos o hechiceras del pasado, tomados como centro de una recuperación analógica Proyecto surgido en el desarrollo de una conversación entre André Breton y Gérard Legrand, en Saint-Cirq, Agosto de 1960 Colección G L

trascendiéndolos con elegancia, allí donde el *cromatismo* "automático", al mezclarse con el color primero y al esperar de ello todas las promesas, contrae una especie de suave pesadez y de sensual espesor que lo incapacita sin duda para el brillo de una inteligencia depurada, pero que en cambio le asegura la más estrecha unión con las fuerzas naturales, pues, a este nivel, el *automatismo* es un pacto con la naturaleza Es verdad que no es tan fácil como parece deducirse de este desarrollo establecer una diferencia entre estas dos actitudes Masson se interesó también por la materia—color, como bastarán para demostrarlo sus "pinturas de arena", mientras que por su parte Arp, Miró, Tanguí, Matta, Gorky y Gerber se imponían igualmente por un grafismo completamente personal y cuya calidad no se pone en duda No es menos cierto que, en cada caso, es una u otra inclinación la que desempeña un papel determinante, la única excepción a esta regla, en último término, la representó Max Ernst —no porque haya sido un gran dibujante, sino porque la parte gráfica de su obra, con los "collages" y los "frottages", es tan considerable como la propiamente pictórica, esencialmente unida a los "grattages" y las "decalcomanías" Pero Max Ernst, aunque puede pasar por un atleta de la pintura Surrealista, le debe poco al *automatismo motor* y —además de lo que en su obra aparezca como estrechamente vinculado al *automatismo mecánico*— es a la otra tendencia anteriormente mencionada a propósito de las obras mediúmnicas, el *automatismo sensorial*, a la que es preciso remitirse para aclarar su caso

El carácter casi alucinatorio del *automatismo sensorial* supone una pasividad, mayor aún de lo que implicaba el uso de procedimientos "mecánicos" puesto que, como escribía un día Breton, "no se trata de calcar" No obstante, siendo las alucinaciones visuales probablemente una de las cosas del mundo peor repartidas, estaremos de acuerdo sin dificultad en que esta categoría de *automatismo* es, tanto dentro como fuera de la pintura Surrealista, la más difícil de delimitar, puesto que se pueden tener alucinaciones visuales y no pensar en pintarlas El ejemplo menos discutible que se puede poner como prueba de apoyo no tiene demasiado valor puesto que es el de Giorgio de Chirico, en el que no es exagerado ver el prototipo mismo de pintor Surrealista "Más tarde, entre nosotros y en voz baja, en la incertidumbre creciente de la misión que nos había sido confiada, nos hemos referido a menudo a ese punto fijo como al punto fijo Lautréamont, con el cual bastaría para determinar nuestra línea recta", escribía Bretón respecto a este tema en *El Surrealismo y la Pintura*, añadiendo "esta línea, de la que en adelante no podremos separarnos, poco importa que Chirico la haya perdido de vista durante mucho tiempo dependerá de nosotros que sea la única" Chirico, en efecto, durante siete u ocho años pinta "bajo el dictado" de sus más profundas obsesiones extraordinarios cuadros a la vez vacíos y torpes, al mismo tiempo tensos hasta estallar de una tensión interior llevada hasta el paroxismo Cuadros desoladores y maravillosos porque bajo la apariencia de plazas de Italia, vistas de la estación de Montparnasse, soportales figurados, torres, estatuas, estanques, legumbres o frutos exóticos, está suspendido todo el drama del destino humano Pero un día, brutalmente, el "dictado" se interrumpe y Chirico, creyéndose repentinamente convertido en un igual a los grandes pintores venecianos del siglo XVI, se pone a amontonar los mamarrachos más repugnantes de toda la historia de la pintura ¿Qué le ha pasado? No se sabrá jamás Sea lo que sea, hay al menos otro ejemplo que el Surrealismo

puede asociar al de Chirico, el del escultor Giacometti, quien, durante un lapso de tiempo más corto aún que el pintor de los "interiores metafísicos", cinco o seis, años crea en una especie de estado secundario las obras más singulares, después se despierta y se descubre incapaz de hacer cualquier otra cosa durante una decena de años Podemos pensar también en Brauner que, desde 1930 ó 1931, pinta numerosos cuadros en los que repite con insistencia el tema del ojo reventado hasta el día en que en 1938, durante una pelea entre Óscar Domínguez y Esteban Francès, recibe un proyectil lanzado por el primero en dirección al segundo y pierde su ojo izquierdo En los "collages" de Max Ernst, exactamente igual que en Bellmer, Leonora Carrington, Silbermann y Toyen, se descubrirán fácilmente testimonios de este *automatismo sensorial* que, sin dudarlo, está hoy manos a la obra en la pintura de la japonesa Yoshiko

Aunque el *automatismo sensorial* tal como se manifiesta en Chirico echa mano de los objetos, lo hace de manera tan abiertamente subjetiva que cada uno es secretamente advertido que estos objetos tienen el valor de signos o de símbolos Muy pronto, el *objeto* va a disfrutar de una preferencia especial a los ojos de los Surrealistas, tanto si trata de un objeto real o palpable como si se trata de un objeto más o menos fácilmente reproducido en el lienzo En efecto, el objeto es el "límite no frontera" de la subjetividad, puesto que esta subjetividad puede intentar investirlo, pero fracasará al negarlo en tanto que objeto Así el "objeto transicional" tal como lo ha descrito Winnicott y que, pañuelo anudado, almohada, animal de peluche, sirve al niño de sustituto de su madre sin perder por eso su estatus de objeto Desde 1929, en su *Discurso sobre la poca realidad*, Breton preconizaba la realización efectiva de los objetos imaginarios encontrados en los sueños, pero enseguida los Surrealistas se verán llevados a inclinarse por los objetos reales, pero difícilmente identificables en general, descubiertos en un granero, en el Mercado de las Pulgas o por casualidad durante un paseo Desde ahora en adelante se va a establecer una relación dialéctica entre los "objetos encontrados" y los "objetos soñados", los primeros beneficiándose de la iniciativa ya antigua de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, los segundos abriendo el camino a dos tipos de soluciones diferentes por una parte el *objeto Surrealista* y por otra la *escultura Surrealista* Paralelamente, el objeto figurado ocupaba un lugar determinante en la pintura de Magritte, donde estaba implicado dentro de un proyecto tanto más subversivo cuanto que no reconocía en estos objetos la más mínima significación simbólica a fin de sustraerlos lo mejor posible al contagio de la subjetividad Efectivamente, se trata en Magritte de una verdadera operación terrorista encaminada a convertir en polvorín el almanaque de correos haciéndonos dudar de nuestras convicciones más elementales respecto a los objetos o a su representación figurada ¿en qué se convierte un objeto si se le quita su nombre, su sustancia habitual, su aspecto, su función, sus dimensiones, sus propiedades físicas y morales? A esta gran incertidumbre planeando simultáneamente sobre el mundo visible y sobre el lenguaje de la figuración, Konrad Klapheck viene a aportar desde hace treinta años una especie de complemento perfectamente original, pues si bien acepta la significación simbólica de las pequeñas máquinas cotidianas que dirige, desde la máquina de escribir con patines pasando por las planchas, es porque se siente interiormente forzado a describirlos en términos subjetivos Así, en la pintura Surrealista, los "objetos encontrados" terminan por acceder a la subjetividad



VICTOR BRAUNER, 1947.

más marcada mientras que los "objetos soñados" (Dalí, Dominguez, Toyen, Tovar) tienden a asegurarnos su perfecta objetividad

Es preciso señalar una vez más que los *objetos Surrealistas* propiamente dichos pueden clasificarse en dos grupos principales según se deban más a la llamada del humor —y serían entonces los objetos "humorísticos" cuyo ejemplo clásico sigue siendo el *Dèjeuner en fourrure* (Almuerzo con pieles) de Meret Oppenheim— o se orienten en el sentido de una búsqueda del "azar objetivo" y quizás del "amor loco" —y se podría hablar entonces de objetos "azarosos", como por ejemplo un "objeto Surrealista de funcionamiento simbólico" de Valentine Hugo Por lo que respecta a la *escultura Surrealista*, encontraremos sin dificultad las dos tendencias fundamentales ya presentes en la actividad mediúmnica el *automatismo sensorial*, del cual ya hemos visto que concierne en primer lugar a la obra de Giacometti, a continuación María Martins, Isabelle Waldberg en sus comienzos y más recientemente al escultor californiano Jeremy Anderson, el *automatismo motor*, ilustrado principalmente por Arp, Cárdenas y el Henry Moore de los años treinta Pero es más importante señalar cómo, en el área de las artes plásticas marcada por el Surrealismo, desde el *automatismo al objeto* tiende a establecerse una especie de traslación armoniosa, la imperiosa actividad "automática" al no tener aparentemente una exigencia más urgente que la de objetivar los seres, las formas y los colores arrancados a la noche anterior del artista, mientras que, recíprocamente, el objeto, incluso el más utilitario, parece aspirar a colorearse de todos los fuegos de la subjetividad —y esto incluso en ciertos aspectos del Pop Art, especialmente con Oldenburg, que se encuentra así en perfecta consonancia con el camino pictórico de Klapheck— como si este objeto se empeñara en situarse en nuestra vida interior

PRESENTE Y FUTURO DE LA PINTURA SURREALISTA

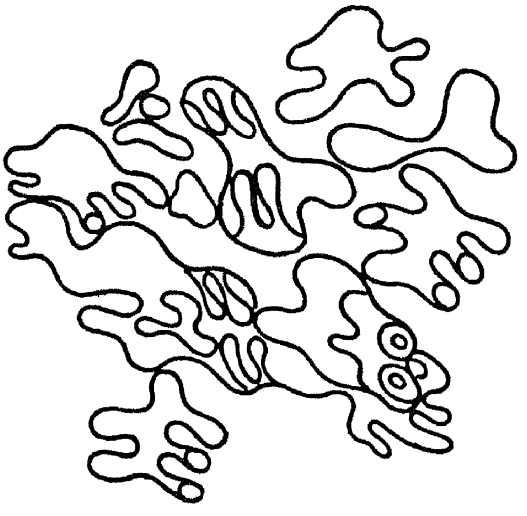
Veinte años después de la desaparición de A Breton, hay que rendirse a esta evidencia de que la pintura Surrealista prosigue No —como lo quisieran aquellos que, sin duda, sitúan lo que ellos denominan el "post-surrealismo" exactamente el día siguiente de la publicación del primer *Manifiesto*— bajo las apariencias de una degeneración cada día más acusada, los primogénitos repitiendo una y otra vez sus antiguas hazañas, y los más jóvenes afanándose en vano en poner el pie en las huellas de estos mismos primogénitos No es que haya que incurrir en este aspecto en un triunfalismo tan ridículo como infundado, pues nada parece autorizar —al menos a los ojos del autor de estas líneas— la afirmación de una verdadera renovación de la pintura Surrealista desde después de 1966, incluso si algunos artistas importantes se han impuesto a lo largo de este período, de tal manera que pudieran ser considerados las golondrinas de esa primavera Quizás, en términos de estrategia global, como lo hacen las grandes potencias internacionales, convenga plantear el problema Sería necesario entonces, a pesar de la gran cantidad de publicaciones e incluso de exposiciones que se refieren más o menos directamente al Surrealismo en sus implicaciones artísticas, constatar que la hostilidad congénita al Surrealismo que

han tenido siempre la mayoría de los coleccionistas, conservadores de museos, críticos de arte y marchantes de cuadros no ha desanimado en absoluto Incluso cuando se trata de poner por las nubes a tal o cual vedette de la pintura Surrealista de ayer, se las arreglan siempre para insultar de paso la memoria de A Breton —sin la cual numerosas vedettes no lo habrían sido— y a la vez borrar lo más posible las relaciones de este artista con las exigencias morales del Surrealismo La cantinela de fondo es sí, es cierto, este gran artista ha aportado su contribución —muy importante— al Surrealismo, pero por el contrario el Surrealismo no le ha aportado nada —sobreentendido— su genio se bastaba

Finalmente, podemos preguntarnos si no habría que alegrarse de la persistencia de tal ostracismo, pues se podrá sin duda alguna fechar la muerte del Surrealismo el día en que no suscite la más mínima objeción ni la más mínima reacción de rechazo en los museos, las redacciones o las editoriales La organización cada día más monolítica del mercado de la pintura, cuyas decisiones son ahora automáticamente avaladas por el sistema de museo en vigor, no vería con buenos ojos la permanencia del espíritu Surrealista, cuyas manifestaciones anárquicas se muestran poco propicias a una planificación que, en cuanto su ausencia de espíritu, no tiene nada que envidiar a los prodigios de la burocracia estalinista E importa bastante poco en estas condiciones que la *vanguardia oficial*, después de haber optado casi simultaneamente por una demagogia puritana bajo un "conceptual" falsamente heredado de Duchamp —¡el Gran Licencioso!— y bajo un Minimal Art precisamente privado de la más mínima resonancia afectiva o imaginativa, parece desde los años ochenta ir marcha atrás y cultivar la más pusilánime imitación que se pueda imaginar de un Expresionismo que tuvo sin embargo sus cartas de nobleza Después de echar un vistazo al margen de estas muy insistentes celebraciones de una nulidad tan verificable en el plano formal como en el del mensaje, no tenemos ninguna dificultad en descubrir aquí o allí por todas partes —y especialmente quizás en U S A , donde la saturación de fórmulas vanguardistas es más sensible que en otros lugares— las violentas presiones que ejercen sobre las banalidades de la moda unas aspiraciones irracionales de las cuales muchas se orientan simplemente en dirección de las "tierras del deseo" y de la reconquista de la "verdadera vida" de la que hablaba Rimbaud Y si estas nuevas obras no debían parecerse en nada a aquellas que marcaron la trayectoria del Surrealismo "histórico" —el que, en líneas generales, se cierra con la desaparición de A Breton—, ¡tanto mejor!

SURREALISMO Y CINE O LA PEQUEÑA HISTORIA DE UN ENCUENTRO FALLIDO

Por M Lucien Logette



JEAN ARP

En 1933, A Breton escribió que la historia de la escritura automática era la de un infortunio constante No se puede soñar una definición mejor para las relaciones del surrealismo y el cine infortunio constante y cita fallida

Efectivamente, sean cuales sean los refinamientos de los puntos de vista y la variedad de los ángulos de ataque —y los comentadores se han esforzado en ello a cuál más desde hace treinta años "surrealismo en el cine", "cine y surrealistas", "cine surrealista", "cine de los surrealistas", etc —, no servirá de nada En último término, continúa siendo un punto inabordable excepto las dos famosísimas realizaciones buñuelianas (en total 80 minutos de proyección), el cine surrealista no existe El objeto de estudio aparece indiscernible, tan poco lleno cargado de existencia como los improbables objetos imaginados por Lichtenberg, ojo de la cerradura de latón, o cuchillo sin hoja y sin mango ¿Por qué obstinarse en coger un puñado de agua y tratar así de lo inexistente? Porque las cosas no son tan simples y si faltan las imágenes no escasean los textos que revelan las esperanzas y las ilusiones mucho tiempo mantenidas por los miembros del grupo La fascinación por el cine ha atravesado la historia del movimiento, desde los primeros entusiasmos de Soupault (de 1918) a las discusiones internas a propósito de *l'Année dernière a Marienbad* (1961) El problema estriba pues en la desproporción entre las numerosas huellas escritas dejadas por los surrealistas y las pocas parsimoniosas imágenes filmadas que el más generoso balance permite calificar de "surrealistas" La historia del cine y del surrealismo es pues la de una decepción en treinta años, se ha pasado de la celebración del "único misterio absolutamente moderno" al rechazo de un "instrumento de cretinización distinguida" Pero esta decepción se desarrolla en varias fases esquemáticamente, antes y después de 1940, con variaciones de perspectivas dentro de cada periodo que merecen ser examinadas

1 — 1918-1931 LOS AÑOS DE LA ILUSIÓN

Cuando R Desnos escribe en la primera frase de su primer artículo cinematográfico "la generación que llega a la edad del cine" (1), se trata de algo más que una simple constatación Esta afirmación explica en gran parte la fascinación ejercida por la pantalla sobre aquellos jóvenes que se habían unido poco a poco al grupo de Breton-Soupault-Aragon antes incluso que la palabra surrealismo hubiera sido pronunciada Todos en efecto han nacido alrededor de 1895, al mismo tiempo que la invención de los hermanos Lumière, todos han crecido con el cine, viendo cómo una simple atracción de feria se convertía en el medio de expresión más popular del momento Todos se han reído con Mack Sennett, soñado con Chaplin, estremecido ante Fantomas y vibrado por Musidora, todos han descubierto América y sus espacios de aventuras infinitas a través de los ojos de William Hart La célebre última carta de Jacques Vaché a A Breton traza un retrato emblemático del héroe del cine y de los poderes mágicos que encerraba la pantalla para estos aficionados apasionados " qué película realizaré —con locos automóviles, sabedlo bien, puentes que ceden, y manos enormes que se arrastran por la pantalla hacia qué documento! Inútil e inapreciable! () Seré también trampero, o ladrón, o buscador o cazador, o minero, o sondeador — Bar de Arizona (Whisky-Gin and mixed?) y bellos bosques explotables, sepa usted, con esos bonitos pantalones de montar a caballo con ametralladoras, bien afeitado, y hermosas manos de solitario" (2)

Aficionados apasionados Es efectivamente bajo el signo de la pasión como se establecen las relaciones entre el cine y algunos espíritus que poseen, hasta lo más extremo, "el sentimiento de la belleza moderna" Pasión que no pone para ejercitarse ninguna coartada estética o cultural la política de "autores" no esta todavía inventada, no es necesario trazar ninguna clasificación El cine se consume al pie de la letra, fuera de toda referencia normativa Ningún surrealista se preocupará nunca de saber quién ha realizado *Les Mystères de New York*, ni se fijará en que el autor de *Fantômas* es el mismo de los *Vampires* Cada película es considerada sólo por su valor de extrañeza, por la desorientación que aporta, por la rebelión que puede desencadenar Resumiendo, que para el uso poético que puede hacerse "el cine es una substancia lírica que exige ser agitada en conjunto y al azar" (3) A Breton al anochecer evocará esos domingos pasados en Nantes con Vaché corriendo de una sala a otra, abandonando la proyección al menor signo de desinterés, hundiéndose en otra película tan arbitrariamente escogida, y continuando así hasta que todas las posibilidades ofrecidas fueran agotadas, no conservando del conjunto más que una especie de collage gigante de instantes robados "No he conocido nunca nada más magnetizante" reconocerá Breton, añadiendo "salíamos de allí 'cargados' para algunos días" (3) La utilización de tal vocabulario por parte del autor de *Les Champs magnétiques* no puede sorprender, no más que la asimilación a una droga, que se encuentra en otros autores (Aragon, J Rigaut, o Desnos) El cine funciona como un alucinógeno, permitiendo al espectador verse a sí mismo y ver el mundo de forma diferente

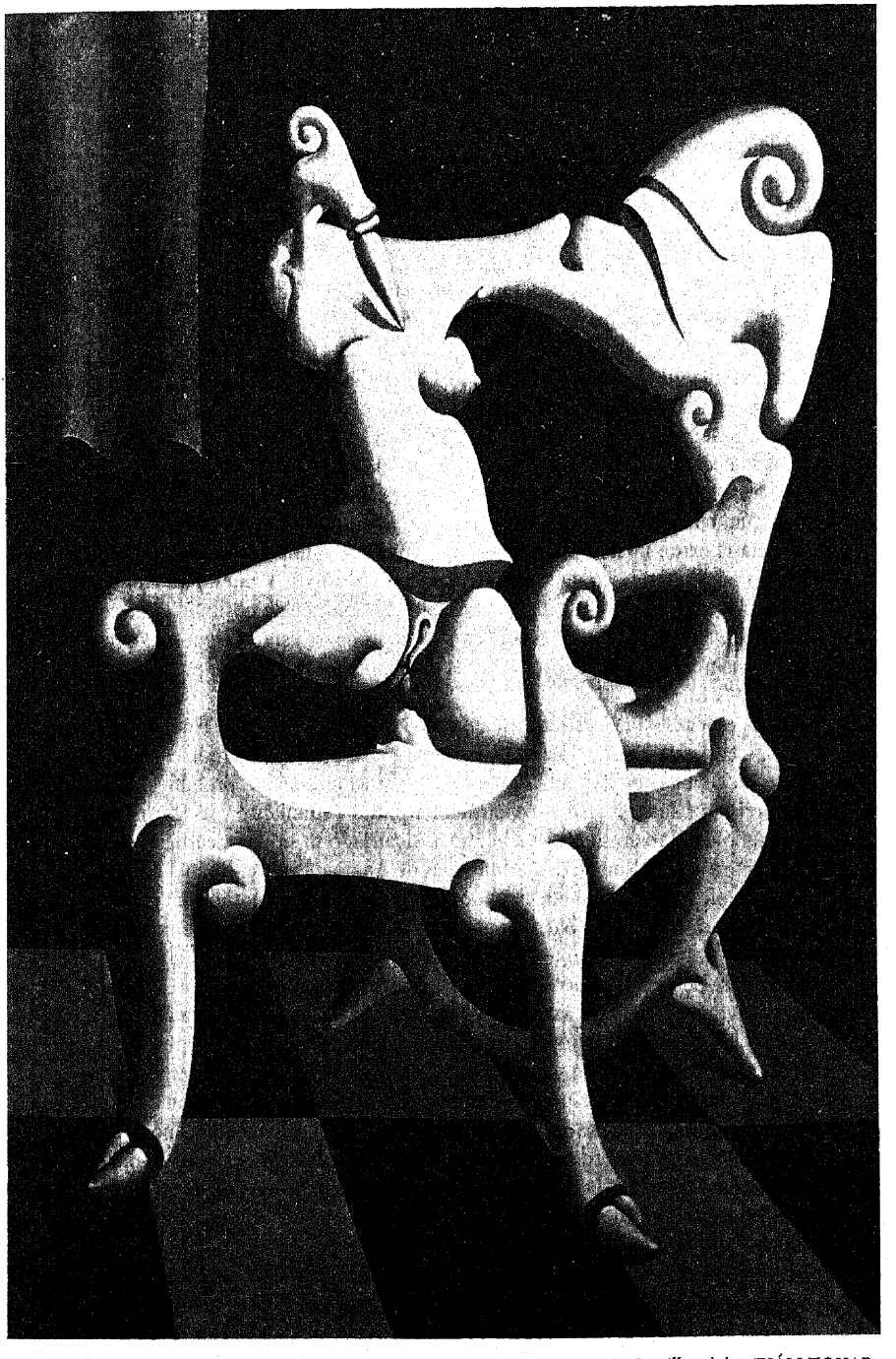
Se plantea entonces una pregunta ¿Por qué el cine y no otras técnicas de la representación, como el teatro? En primer lugar por simples condiciones materiales las características de la proyección, la oscuridad atravesada por "la pantalla luminosa y su prestigio fascinante" (4), el disparador que permite deslizarse en la ficción como se pasa de la vigilia al sueño, todo acentúa el aspecto

hipnótico del cine, "tan cercano a nuestra representación mental que puede penetrar directamente en nosotros " (5) A continuación, por razones de herencia el teatro, prisionero de un cierto número de estructuras, obedece a códigos precisos El cine, en sus comienzos, escapaba a toda tradición Todo estaba permitido, todo era posible, hasta que al principio de los años veinte aparecieron las primeras barreras económicas y culturales Pero en las películas por episodios, en los primeros Chaplin, en los Westerns primitivos, se manifestaban una libertad de crear y una ignorancia de las coacciones del principio de la realidad que los surrealistas no podían dejar de saludar El cine, por la participación total que requería del espectador, por su desviación de lo real que practicaba, por la puerta hacia el sueño que dejaba abierta, parecía más que ningún otro medio de expresión "llamado a promover la verdadera vida" (3) La mujer desnuda evolucionando como un fantasma en la oscuridad del Electric Palace (6), como una criatura descendida de la pantalla, encarna perfectamente la interpretación de las dos realidades Nada más exaltante pues, para los espíritus consagrados intensamente a detectar a través de lo cotidiano los valores de lo imaginario, que este intrumento poético capaz de cambiar el orden del mundo Más aún cuanto que a la defensa de algunos valores que fundan la revolución surrealista —el sueño,la aventura— se añadía la ilustración del más importante de todos, el amor, bajo su forma más sensual el erotismo, desde los primeros escritos de Desnos al libro-sueño de Ado Kyrou (7), constituirá una de las razones más constantes del interés por el cine Y Breton, al explicar su tardía decepción concederá al film "el poder de concretizar las fuerzas del amor que quedan deficientes en los libros" (3)

Los primeros textos del movimiento vibran pues con esta pasión Ph Soupault escribe desde 1918 los "poemas cinematográficos" (8), Aragon publica el mismo año dos artículos importantes en la revista de Louis Delluc (9), *Amcet ou le panorama, roman* está casi enteramente situado bajo el signo del cine Y si en las otras grandes obras publicadas durante el decenio —*La Liberté ou l'amour, Le Paysan de Paris, Nadja*— no hay siempre referencias explícitas, también es cierto que un detenido estudio del los temas, las imágenes y las técnicas narrativas utilizadas, mostrarían el gran papel desempeñado por el film en la inspiración de cada uno de sus autores

Pero esta práctica del cine es de orden esencialmente consumista Los surrealistas no consideran todavía el film más que como un producto con una carga poética de intensidad variable —la fascinación no es ceguera, y todos los films no tienen el mismo valor a sus ojos— que una alquimia personal permitirá utilizar a cada uno No se plantean por el momento el querer hacer películas, se contentan con soñar a partir del cine o componer sobre una película determinada una especie de comentario paralelo, "crítica sintética" iniciada por Aragon, y que consiste en buscar las equivalencias de las emociones provocadas por el espectáculo Todas las notas cinematográficas firmadas por Soupault en *Littérature* obedecerán a este método

Si los pocos guiones escritos por Desnos no se prestaban nada a su realización en imágenes, parece que Artaud puso muchas esperanzas en la realización de sus guiones —incluso intentó crear una sociedad de producción de cortometrajes Pero sólo *La Coquille et le clergyman* será filmado en 1927, constituyendo así el primer verdadero intento de transcripción a la pantalla de un guión surrealista En efecto, las pocas películas realizadas entre 1923 y 1927, y que son



La silla adulta, IVÁN TOVAR.

reagrupadas normalmente bajo el vocablo práctico de "vanguardia", no tienen nada de surrealistas, aunque algunos de sus autores hayan estado cerca del movimiento Las películas de Man Ray (*Le Retour à la raison, Emak Bakia*) son provocaciones dadaístas, el famoso *Entr'acte* de René Clair y Picabia es una burla poética inspirada en Mack Sennett, *Anemic cinéma* es esencialmente una variación formal sobre los rotorrelieves de su autor, Marcel Duchamp *La Coquille et le clergyman* habría podido ser un éxito si hubiera sido encargada a otra persona que no fuera Germaine Dulac, realizadora pomposa y sobreestimada que desnaturalizó el espíritu del guión con gran cólera por parte de Artaud y los surrealistas, que se manifestaron durante la primera proyección pública de la película (12) La primera cita entre los surrealistas y el cine fue pues una cita fallida Que además no iba a ser la última

Sin embargo, al año siguiente, el descubrimiento de Buñuel y Dalí y la proyección de *Un Chien Andalou* iban a representar un verdadero trueno En lo sucesivo todo parecía posible, puesto que el cine llegaba con tan pocos medios a alcanzar una fuerza poética tan grande Con algunos planos, Buñuel hacía olvidar diez años de arduas búsquedas formales, de tanteos vanguardistas y de acrobacias técnicas para capturar el "cine puro" Escobonazo en forma de corte de retina con una cuchilla de afeitar, gracias al cual todos los que empezaban a perder las esperanzas pudieron creer de nuevo en la llegada del cine surrealista Más aún, cuando la película de Buñuel, a diferencia de la de Germaine Dulac, conocía el éxito, incluso si se le mezclaba una parte importante de snobismo Existía pues un público, fuera de los cenáculos poéticos Y puesto que un ilustrado mecenas, el vizconde de Noailles, ofreció a Buñuel la posibilidad de convertir con toda libertad la película en largometraje, se estaba seguro de que se abría una nueva era, que se iba a ver la ejecución del "verdadero programa surrealista" (5)

La espera no fue frustrada la aparición de *l'Age d'or* el 28 de Noviembre de 1930, y el escándalo que casi inmediatamente iba a desencadenarse —ataque físico de las ligas de extrema derecha, intervención policial, prohibición final del prefecto Chiappe (13)— constituyó el punto culminante y aseguró al surrealismo un clamoroso escándalo jamás alcanzado ni siquiera en tiempos del banquete a St Pol Roux o de los funerales de Anatole France Buñuel había alcanzado plenamente su meta creando un encizañador inmejorable en el que la exaltación de la rebelión barría todos los obstáculos opuestos a la unión de los amantes En este juego de masacre frenética, los blancos estaban claramente dibujados policías, políticos, obispos, todos defensores de los valores sociales más "sagrados" Película sacrílega y blasfematoria, *l'Age d'or* dibuja un catálago de las exigencias surrealistas y una apología de la transgresión La "burguesía triunfante" no se deja burlar y la obra de Buñuel debió esperar cincuenta años antes de ser presentada de nuevo públicamente Culminación de diez años de esperanzas a veces ilusorias, *l'Age d'or* representa al mismo tiempo el nacimiento de un verdadero cine surrealista, su apoteosis y su fin Al menos se puede asegurar que la fugacidad de su aparición no ha empañado en nada la intensidad de su brillo desde 1930, la película es considerada como arquetipo del cine subversivo

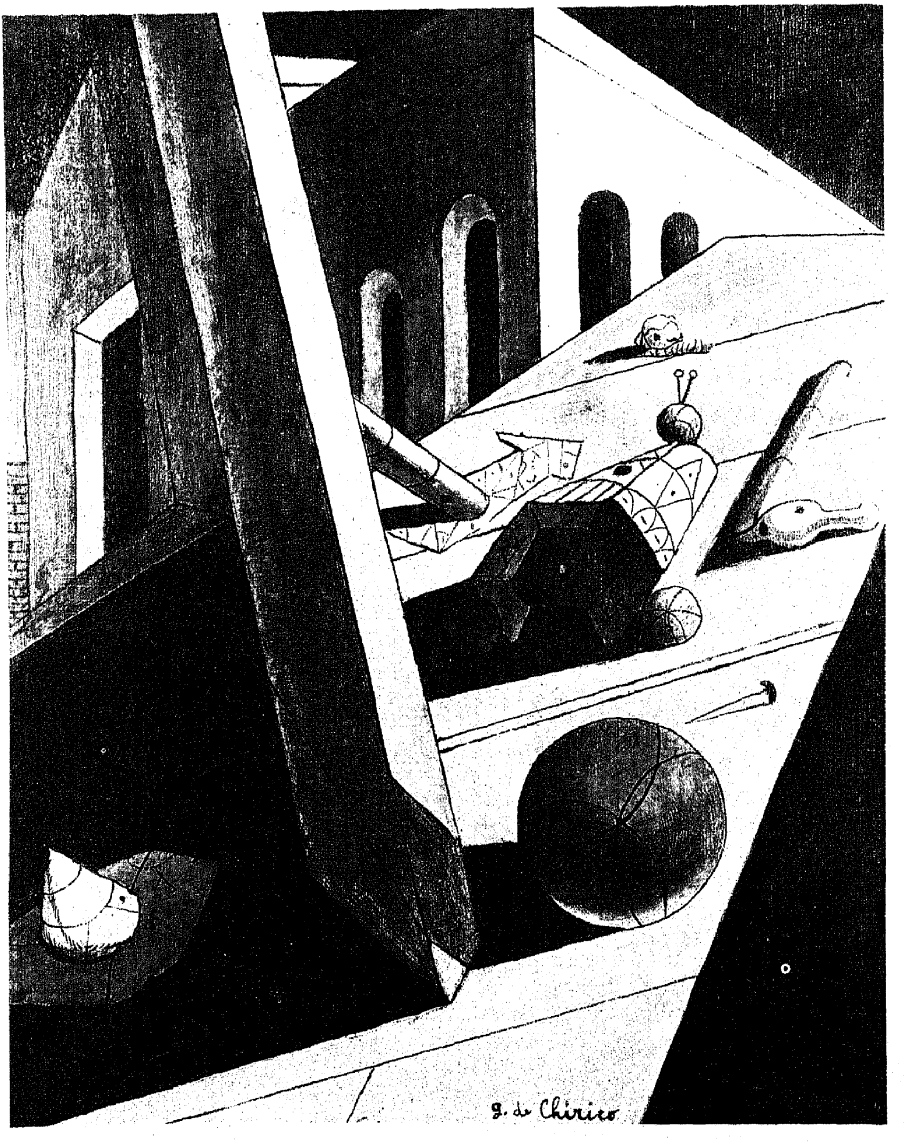
Pero la experiencia fue breve, por razones esencialmente prácticas El cine de vanguardia de los años 20 era un cine de autoproducción —unos metros de

película, una cámara y los actores ocasionales bastaban para realizar la película por cuenta del autor —o de un mecenas— El vizconde de Noailles, ya citado, ofrecía cada año a su esposa una película como regalo de cumpleaños El problema de la distribución no se planteaba los cine-clubs, las salas de vanguardia, los cenáculos sociales funcionaban como una estructura de acogida natural La llegada del cine hablado las dificultades de las nuevas técnicas y las obligaciones financieras de producción prohibieron sin embargo la realización sin un fin lucrativo El cine se convirtió en una industria fría, y el camino de los poetas estará en él perfectamente señalizado El mecenas no soportó el escándalo de *l'Age d'or* Habra que esperar la incorporación del surrealismo a los Estados Unidos despues de 1940 para poder encontrar productores desinteresados

¿Qué quedará de este decenio? Una inmensa esperanza frustrada, pero también una certeza el cine estaba hecho "para conducir a alguna parte" (3), como la poesía Que no haya llegado no pone en duda sus medios Y el desbrozo efectuado por los surrealistas había cosechado sus frutos Con su lucidez de poetas, han demostrado que la modernidad estaba en Feuillade y no en l'Herbier, en *Nosferatu* y no en *Napoléon* A falta de realizar las peliculas de sus sueños, aprendieron a soñar sobre las películas Y estos años de ilusión fueron completamente vanos

II 1931-1940 EL REFLUJO

La imposibilidad de conciliar las aspiraciones poéticas y los nuevos imperativos de la producción cinematográfica acentuó el desinterés Las películas habladas no proponían como trampolín para la imaginación más que estúpidas adaptaciones teatrales y comedias musicales, "la repetición machacona de todo lo más bajo y envilecedor que la literatura y el arte habían producido" (4) Toda magia parecía haber desaparecido de las pantallas habrá que esperar a *King Kong* (1933), defendido por Eluard, y *Peter Ibbetson* (1934), que Breton saludará como "un triunfo del pensamiento surrealista" (14), para que el cine vuelva a encontrar fugazmente su estatus de simulacro apasionado Si no nada (un indice de las 47 películas presentadas en Perpignan en 1979 para representar el cine seleccionado por los surrealistas, sólo 7 pertenecen a este período) En cuanto a realizar peliculas, imposible soñarlo siquiera El cine en lo sucesivo es un trabajo de profesionales Y Buñuel, después del asunto Aragon, se distancia del surrealismo ortodoxo Después de *Las Hurdes* (1932), se verá forzado a un silencio de quince años, antes de poder realizar nuevamente películas en las que el surrealismo no aparecerá más que como un adorno Respecto al segundo cineasta del grupo, Albert Valentin, no era entonces más que asistente de René clair, y no empezará su verdadera carrera hasta 1935 Tuvo por otra parte la desgracia de trabajar en *A nous la liberté*, película considerada como "gravemente contrarrevolucionaria" por Eluard y Crevel (15), y dejó de pertenecer al movimiento Exclusión perjudicial, pues Valentin, en sus escritos, daba prueba de una prometedora rebelión, y las pocas películas que realizó en 1938 y 1939 merecerían ser revalorizadas ¿Quizás hubiera conseguido, de permanecer en el grupo, dar forma cinematográfica a ciertas reivindicaciones del momento? Pero nada es menos seguro



El genio demoníaco de un rey, GIORGIO DE CHIRICO.

La edad del cine parece pues muy anticuada

Como Breton escribirá más tarde "es preciso reconocer que en la vida existe esta edad, y ya ha pasado" (3) Mientras tanto hay otras preocupaciones, determinadas por una realidad más inmediata Brunius lo señalará, en el único artículo teórico referente al cine publicado en una revista surrealista durante este período "si el cine refleja hoy lo que nos exalta contra el mundo en que vivimos, es a este mundo al que hay que culpar" (4) Man Ray, sin embargo, intenta filmar en 1935 un guión de Breton y Eluard durante sus vacaciones en las Landas Intento fallido del que no quedaron más que las siete fotografías publicadas bajo el título de "Ensayo de simulación de delirio cinematográfico" (16), y que no tienen nada de convincente

Paradójicamente, si los surrealistas parecían apartarse así de toda fascinación, los antiguos miembros o simpatizantes persistían en su interés por el cine Desnos escribe varios guiones después de 1930, Soupault compone para Jean Vigo *Le Coeur volé* que la muerte de éste impedirá realizar, Jacques Prévert empieza una carrera que hará de él el más célebre guionista del cine francés Todo el equipo de *La Revue du cinemá*, a través de periódicos como *Spectateurs* o *Documents 33* continua asegurando la permanencia de una mirada crítica muy impregnada de la exigencia surrealista Todo sucede como si el silencio de Breton no consiguiera hacer tabla rasa de las esperanzas antaño formuladas Claro que cuando se trata de Desnos o Prévert, los textos que produjeron dentro de un cine normalizado, por mucho que hayan triunfado, no hacen olvidar la violencia y brillantez de sus antiguos escritos Pero al menos, el paso por el interior del surrealismo habrá dejado sus huellas en sus producciones posteriores, y un cierto rostro de cine francés de antes de la guerra va ganando con ello toda su dimensión Una película como *l'Affaire est dans le sac*, obra de arte mal conocida, es a este respecto ejemplar Literalmente ningún surrealista figura en ella en 1932, Jacques Prévert y Marcel Duhamel se han alejado del grupo, J B Brunius no participa en él todavía Se trata por lo tanto de una película casi improvisada en condiciones de escritura automática, y que por su comicidad, su inventiva, sus incongruencias, su locura poética y su humor representa el único equivalente en la historia del cine francés de las grandes comedias americanas Único en su género (su autor, Pierre Prévert, no podrá realizar más que tres películas en cuarenta años), inyecta el espíritu surrealista en su versión más divertida

Durante estos pocos años, el único surrealista en sentido estricto —es decir, partícipe al mismo tiempo en las actividades del grupo— que trabajaba regularmente en el cine fue el casi desconocido J-B Brunius En el estrecho marco de películas de encargo, consiguió mostrar las preocupaciones próximas al movimiento *Violons d'Ingres* (1939), por ejemplo, permanecerá como una justa exaltación del principio del placer frente al principio de la realidad, a través de la pintura de aduanero Rousseau, o el Palacio ideal del cartero Cheval La afirmación de la fuerza de la imaginación no podía ser casi tenida en cuenta en las vísperas de la guerra Pero cuando Breton proclama algunos años más tarde que el único objetivo a perseguir estaba de ahora en adelante en "volverse a apasionar por la vida", la película de Brunius recupera toda su agudeza

El decenio comenzado con *l'Age d'or* se acaba con una apoteosis en cuyo

destello no había nada de buñueliano la guerra, y la dispersión que lleva consigo dentro del surrealismo, puso en un segundo plano las preocupaciones artísticas La verdadera vida se anunciaba definitivamente ausente, y el cine no tenía de inmediato casi importancia

III- 1944- LA POSGUERRA

La emigración obligada de los surrealistas huyendo de la ocupación alemana tuvo como resultado despertar en Estados Unidos un renovado interés por el movimiento, un poco obligado desde la exposición de 1936 del Museo de Arte Moderno Entre 1942 y 1944, una ferviente actividad se realiza en Nueva York exposiciones, revistas, manifestaciones diversas permitieron a Breton y a alguno de sus fieles reagrupados a su lado guardar más o menos viva la llama de un mermado surrealismo ¿Es la nueva presencia, es el descubrimiento tardío de la primera vanguardia cinematográfica francesa (la de los años 20), es la influencia cada vez mayor de Salvador Dalí en los medios sociales? El hecho es que un cierto número de jóvenes se convertirán en cineastas improvisados para intentar crear una corriente de cine no comercial todavía desconocido en una producción regida por las reglas de Hollywood (para el cual Dalí empieza a trabajar) Desgraciadamente la influencia más manifiesta no fue la de Buñuel, sino la de Jean Cocteau, y la mayor parte de estos nuevos vanguardistas, se enzarzaron en realizar subproductos de *Sang d'un poète*, a su vez sub-sub-producto de *l'Age d'or* La impresión general dejada por aquellas películas todavía visibles es la de unos aficionados más o menos dotados, fuertemente narcisistas (Kenneth Anger) y moderadamente interesantes, salvo excepción (James Broughton) El surrealismo que aparece tiene poco que ver con la ortodoxia, y no lo hubiéramos tenido en cuenta si de esa corriente no hubiera nacido el cine "underground", extremadamente activo a partir de los años 60 (Jonas Mekas, Stan Brakhag) y que se vale en gran parte del movimiento En medio de estos años de vaivenes, surge una película que, sobre el papel, correspondía exactamente a la imagen ideal de una película surrealista *Dreams that money can buy* (1944) del antiguo dadaísta Hans Richter Los nombres reunidos en la ficha técnica hacen soñar Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst, cada uno responsable con toda libertad de una secuencia de la película Pero los resultados no estuvieron a la altura de lo que se esperaba, y lo que habría podido constituir una especie de nuevo manifiesto cinematográfico del surrealismo se redujo a algunas bellas ideas de collages animados (Ernst) ahogadas entre viejos procedimientos repetitivos (Duchamp) o provocaciones desprovistas de gracia Estas figuras históricas del movimiento pudieron realizar en 1944 la película para la que no habían tenido los medios financieros veinte años antes Y el sentido de la historia, incluso para las películas de vanguardia es irreversible

En lugar de constituir un nuevo punto de partida, *Dreams that money can buy* representa la última de las grandes citas fallidas Las pocas cintas que se realizaron durante el decenio siguiente no serán más que fracasos menores

En 1951 nace en París una revista de cine que se sitúa explícitamente bajo el patrocinio de Desnos, ya que se titula *l'Age du cinema* Los jovenes cinéfilos

que la animan —Robert Benayoun, Ado Kyrou, Georges Goldfayn— descubrieron al mismo tiempo el cine y un surrealismo nuevo, recientemente reimplantado en Francia No vivieron pues los períodos de esperanzas y decepciones, y el cine todavía sigue estando engalanado para ellos de todo su antiguo prestigio La línea defendida por *l'Age du cinéma* será pues la de la admiración y lo irrespetuoso, la de la certeza de que la luz conmovedora de la pantalla es siempre capaz de transformar la vida Posturas de una perfecta ortodoxia —no obstante, no pertenecieron al grupo surrealista hasta después de la aparición de la revista— que se verá plenamente ilustrada por el famoso número " especial surrealismo", en el que figuran todos los grandes nombres, y donde, a partir de juegos y experiencias se expone una verdadera práctica colectiva de la interpretación surrealista de una película dispersión de secuencias, interrogación de fotogramas, etc pero estos jóvenes inquietos no se contentan con defender las películas que aman, sino que intentan realizarlas, desde una perspectiva que tuviera en cuenta las posibilidades poéticas del cine el ensayo de *Revue surréaliste filmée* imaginado por Goldfayn y Jyndrych Heisler, que se apoya en las propiedades azarosas del collage de materiales filmados de diferentes procedencias, y de intervenciones exteriores, especie de "cadáver exquisito" en película, se quedó desgraciadamente corto debido a la desaparición de uno de sus inventores Pero esta tentativa abría el camino a las experiencias letristas (*Traité de bave et d'éternité*, Isidore Isou) y situacionistas (*Critique de la séparation*, Guy Debord) que iban a efectuarse algunos años después

l'Age du cinéma solo duró algunos meses, pero la palabra surrealista no se extinguió por eso Kyrou publicó en 1953 su célebre *Surréalisme au cinéma*, que, más que una historia, representaba un manual de cine que enseñaba cómo un ojo inteligente podía ir al corazón de las imágenes más discutibles para desviarlas y hacer explotar sus secretos La obra recogía todos los excesos de la gran época y tuvo una gran resonancia muchas generaciones de cinéfilos utilizaron el "Kyrou" para iniciarse en la magia de las salas oscuras Y a partir de 1955 la revista *Positif*, en la que se reunieron todos los antiguos de *l'Age du cinéma*, permaneció durante muchos años como una tribuna en la que las concepciones surrealistas se expresaron constantemente rechazo del "reino de los burgueses, de los polícias y los curas" apología del amor, defensa de lo fantástico y lo maravilloso, en cierta forma, la continuación del camino real de la crítica, que parte de Desnos y pasa por Delons y Paul Gilson Concepciones un poco olvidadas hoy, en que la normalización de las imágenes conduce a una nivelación del discurso crítico, pero que florecieron hasta finales de los años 70

Como surrealista coherente Kyrou intentó llevar a la pantalla sus pasiones y sus odios Él experimentó, igual que otros, la dificultad de hacer pasar sus sentimientos al cine comercial Algunos bellos destellos fugaces adornan sus cortometrajes (*La Chevelure, Un honnête homme*) pero nada como lo que esperábamos él fue ante todo alguien que hacia despertar a los demás, y esto es ya bastante

De este tipo de personas, es sin duda, después de esta perspectiva caballera de cuarenta años de historia del cine, de lo único que queda certeza más que de los creadores incapaces de adaptar sus deseos a las obligaciones económicas de un arte que es ante todo una industria, los surrealistas fueron ante todo provocadores de la conciencia y provocadores de tempestades

Como no se puede soñar y amar hoy como si *l'Amour fou* no hubiera sido escrito, ya no puede uno situarse delante de una película como si Desnos y Kyrou no hubieran indicado los medios de superar el cine para vislumbrar la vida Respecto al balance del cine surrealista, no se reduciría sólo a *l'Age d'or* lo que sería ya por sí tremendamente positivo La fuerza de la película de Buñuel permanecerá inigualable, y ninguna de sus obras posteriores alcanzará tal precisión en la violencia Y el surrealismo dejó sus huellas en demasiados espíritus como para no reaparecer, más o menos conscientemente, en obras que no se consideran expresamente surrealistas es evidente que se pueden ver las películas de Alain Resnais y de André Delvaux en una perspectiva surrealista sin ser culpable de delirio de interpretación

Y cuando en medio de las insípidas imágenes de las películas banalizadas que nos inundan hoy surgen incomprensiblemente maravillas —*La Route paralllèle*, de Ferdinand Khittl, vertiginosos collages, o *Eraserhead*, de David Lynch—, nos sorprendemos pensando que las antiguas esperanzas no se verán siempre decepcionadas, y que el azar objetivo continuará revistiéndose de múltiples conbinaciones *Le Surréalisme au cinéma* de Ado Kyrou, reeditado después de treinta y tres años, se acaba con una afirmación "el cine será surrealista" Nos complace creer que hasta el momento de su desaparición su autor no haya renegado de este credo

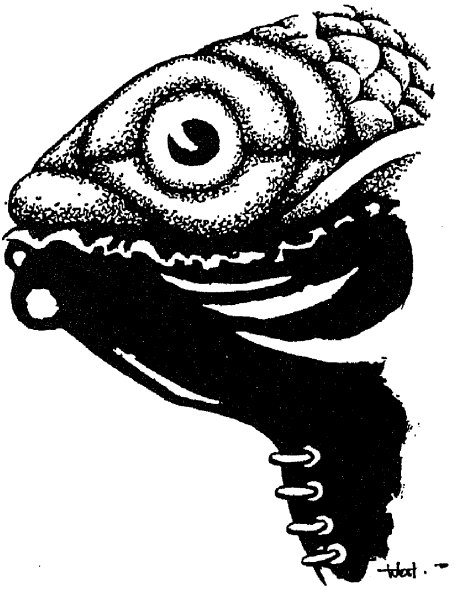
NOTAS

1 — *Paris-Journal*, 6 de abril 1923, apareçido en *Cinema*, Paris, Gallimard, 1966
2 — Carta a A Breton, 14 noviembre 1918, aparecido en Jacques Vaché, *Lettres de guerre*, París, Au Sans Pareil, 1919
3 — "Como en un bosque", *l'Age du cinéma*, nº 4/5, "especial surrealismo", agosto/noviembre 1951, aparecido en A Breton, *La Clé des Champs*, París, Sagittaire, 1953
4 — Jacques-Bernard Brunius, "Dans l'ombre ou les regards se nouent", *Minotaure*, nº II, Primavera 1938
5 — Pierre Mabille, "La Conscience lumineuse", *Minotaure*, nº 10, invierno 1937
6 — En A Breton, *Nadja*, París, Gallimard, 1928
7 — *Amour-érotisme et cinéma*, París, Le Terrain vague, 1957
8 — Reproducido en *SIC*, nº 25, enero 1918, y en *Les Cahiers du mois*, nº 16/17, "Cinéma", octubre 1925
9 — "Du décor", *Le Film*, septiembre 1918, "Du sujet", *Le Film*, enero 1919
10 — Ejemplos de escenarios escritos antes de 1925 "Pulchérie veut une auto" (B Péret), "Les Vampires" (Aragon), "Minuit à quatorze heures" (Desnos), "Les 18 secondes" (Artaud), etc
11 — "Le Trésor des jésuites", *Variétés*, sin numeración, "Le surréalisme en 1929", junio 1929
12 — Ver a este respecto los trabajos de Alain y Odette Virmaux
13 — Ver a este respecto Elyette Guiol-Benassaya, *La Presse face au surréalisme de 1925 a 1938*, París, C N R S , 1982
14 — En *l'Amour fou*, París, Gallimard, 1937
15 — "Un film commercial", *Le surréalisme ASDLR*, nº 4, diciembre 1931
16 — En *Cahiers d'art*, nº 10, 1935

BRETON Y SU *DOUBLE SOMBRE*: NADJA

Por J. Ignacio Velázquez

A Don Javier, pez amable de la estación de Marsella



Nadja ha dado lugar a múltiples interpretaciones. Es cierto que se trata de una obra en la que el compromiso del autor con lo creado se hace tan determinante que todo tipo de contaminaciones son posibles entre ambos. No es difícil que un intento de exégesis se convierta en una denuncia de lo contradictorio, de lo arbitrario o que, por el contrario, resulte la práctica de una profesión de fé ciega. El primer caso, Breton parece haberlo previsto hasta con cierta complacencia. El segundo forma parte de la propia experiencia surrealista durante los años 20 (1). Pero todo ello nada tiene de extraño en una obra que contiene, al mismo tiempo materiales suficientes para su propia parodia y claves esenciales para nuestra cultura contemporánea.

Hay ciertos elementos, no obstante, que no pueden dejar de llamar la atención. ¿Ha buscado realmente, el autor, ofrecernos un documento contrastable con la propia realidad? Así lo afirma, al menos, reiteradamente, justificándose incluso contra el escepticismo del lector. Se trataría, así, de ofrecer a éste una expresión neutra, el tono impersonal de una historia clínica o de un tratado sociológico. Sin embargo, a menudo Breton renuncia a ello y se eleva hacia alturas líricas difícilmente conciliables con su propósito general. No son los únicos niveles expresivos pero, limitándonos a ellos, ¿en cuál se sitúa la escritura de seducción que preside todo trayecto creador? (2). Quizás sea preciso articular este dato como integrante de una estrategia en segundo grado, que se crearía a sí misma mediante el reflejo.

De la misma manera, resulta llamativa la tentación a la que parece ceder el autor, en la construcción de su personaje, en la medida en que resulta efecto de una elaboración a la que no se entrega a menudo, elaboración similar, por ejemplo, a la de *Tournesol*, con todas las connotaciones que tal aproximación pueda conllevar Ciertamente, el objetivo confesado del autor —rivalizar en cierto modo con el desarrollo de un historial psicoanalítico— comportaba la necesidad de *objetualizar* al sujeto y Breton mismo lo confiesa (3) Los añadidos de carácter teórico o incidental han sido sentidos como la búsqueda de un equilibrio en una obra que el carácter marcadamente personal del episodio de Nadja alejaba del objetivo que Breton consideraba ser el suyo

Por otra parte, encontramos a un investigador de regiones oscuras que se justifica por los destrozos que su porpia exploración parece causar, a un buscador de la piedra filosofal que parece alegrarse de antemano por la imposibilidad —que parece ser de especie— de encontrarla Y los ejemplos en los que se trasluce una sensación de culpa y de inutilidad del esfuerzo seguido son abundantes

Todas estas observaciones no tienen por objeto insistir acerca de las contradicciones y las paradojas que, sin duda, existen en la obra y que otros críticos han señalado Por mi parte, me parece más útil mostrar hasta qué punto se trata de una obra compleja, elaborada y difícil de reducir a una única aproximación, tanto más cuanto lo que está en juego, en el fondo, no es la validez de un relato más o menos biográfico, más o menos imaginario, sino la consistencia de unas formulaciones y de unas experiencias acerca de las que aún no se ha dicho la última palabra La cuestión no es si Breton debió o no escribir *Nadja*, es,finalmente y puesto que la escribió, cuáles fueron los elementos que condujeron el *choix* permanente de todo creador hacia la obra creada

Lo cual adelanta ya lo que es el marco global de mi aproximación No me parece relevante explorar a través de las páginas quién fue Nadja Tal cuestión, formulada por Breton, a él queda reservada Tampoco deseo interrogarme acerca del grado de convicción del autor —autor, y literario además, por la fuerza de las cosas, es Breton— acerca de lo por él relatado y lo por él sugerido a través de lo primero Me limitaré a considerar como única realidad la del resultado, es decir, la del texto Y como condicionante último de éste el proceso genético que se establece en Breton y le conduce a colmar el vacío con su producción La relación entre ambos, la situaré en el marco exploratorio búsqueda es la historia tanto de los personajes como de la propia escritura Y operaré a menudo no tanto en función de los materiales conscientes del autor como de otros cuya textura, a través de un sistema de superposiciones (4), parece proceder de su fondo no-consciente

Me parece lícito, en último término, que tal aproximación sea acogida con ciertas reservas y pueda incluso ser tildada de heterodoxa Me parecen peligrosos, por mi parte, otros análisis que han tomado como punto de partida la validez de una teoría especulativa, convirtiéndose en paráfrasis de la obra Y no menos nocivos otros, en los que la contaminación del *mundo real* acaba imponiéndose sobre lo que, en fin de cuentas, es ante todo para nosotros un estímulo proyectado sobre lo imaginario

He señalado anteriormente el carácter de exploración presente en la obra Se trata de una búsqueda permanente, que toma en ocasiones rasgos iniciáticos, y que, en los cauces del *merveilleux quotidien*, guía a los distintos personajes, con mayor o menor conciencia por parte de éstos de sus propios trayectos Pues bien, tal carácter de investigación se acomoda perfectamente al permanente recurso a las estructuras bipolares, a la antítesis polémica (5) que practica Breton en sus fórmulas expansivas y expresivas Un tópico psicoanalítico nos habla de la necesidad de confrontación con lo *Otro* en todo trayecto de autodescubrimiento no tiene por ello nada de extraño que también sea aplicado en la dialéctica entre *lo oculto* y *lo desvelado* que preside la actividad de creación Todo ello resalta más todavía la extraordinaria cantidad de recurrencias a fórmulas de desorientación y de duda, en contraste con la permanente seguridad en uno de sus comportamientos —el imaginario— por parte de Nadja, o con lo tajante de las formulaciones teóricas de Breton

Parece convenido que la exploración de lo *Otro* supone la necesidad de su existencia, más allá de ese movimiento exclusivamente de rechazo hacia lo conocido que le sirve de detonante Pero me interesa señalar que ese *Otro* no es necesariamente obra de un *extrañamiento exterior*, sino que puede resultar el producto de una construcción —mediante fórmulas de distanciamiento— del propio Yo Ello resulta capital dado que, en último término, toda la elaboración del *merveilleux quotidien* pudiera verse reducida a una hipertrofia del *Yo*, condicionando, con ello, todo el sistema de representación En la obra, la búsqueda del *punto supremo* parece confundirse en ocasiones con la de su mediadora y lo que caracteriza al comportamiento de ésta última es, precisamente la ambiguedad de sus actos Polivalencia interpretativa que, finalmente, puede convertirla en coartada para formulaciones teóricas de todo tipo, incluso en sus elementos más materiales véase, a título de ejemplo, los dibujos

Curiosamente, los valores y la naturaleza de Nadja representan los inversos de los establecidos en el sistema convencional en lo referente a la locura o al dinero, en lo concerniente al criterio de eficacia o del esquema lógico de comunicación Nadja representa exactamente la alternativa a cuanto constituyen los elementos de opresión para Breton su propia disponibilidad, su propia vulnerabilidad lo demuestran Por expresarlo de un modo cruel, si Nadja no hubiera existido, para Breton hubiera sido necesario crearla Cabe formularse la pregunta de hasta qué punto no lo ha hecho

La relación que ambos mantienen presenta rasgos ciertamente interesantes Entre ellos, no es el menor la curiosa alternancia de roles activo/pasivo que Breton establece No me extenderé sobre ello, hasta tal punto es evidente Pero sí debo subrayar que esta asunción voluntaria de cierta pasividad por parte de Breton se manifiesta con independencia de su vinculación con Nadja es, en cierto modo anterior Breton anda *en pos de* , se encuentra *a la escucha de* Es decir, en último término pone los medios para que algo que ocurra llegue hasta él sin comprometerse con su existencia misma Sería malévolo atribuir un rol de *voyeur* a quien ha pretendido ser un *voyant* (6), si no fuera porque buena parte de sus composiciones (7) lo confirman Pero es un hecho que los medios que él parece poner para que *algo ocurra*, en realidad lo son más para ser testigo de algo que le escapa Se puede vincular este elemento con el carácter neutro de su relato, tanto como con su irritación cuando algo no ocurre Una lectura atenta

de la obra revela que el sentido de culpa en Breton procede, sobre todo, del hecho de haber sido consciente del papel experimental que estimulaba —así al menos podía creerlo él— en Nadja, papel que él mismo (8) no parecía dispuesto a representar Poco importa, en último término, si no fuera porque aclara el valor de transferencia que el autor le presta al relato como consecuencia de ello, si no fuera porque muestra lo complementario de los papeles que el *quêteur* ha establecido

Alternancia polémica igualmente desde una focalidad espacial No me refiero a los elementos incidentales del relato, sino a las fórmulas expresivas utilizadas por el autor existe una curiosa mezcla entre afinidades próximas a la comunión y distanciamientos irritantes cercanos a la incomunicación Curiosamente, en las últimas páginas, en las que Breton confiesa su distanciamiento de Nadja, abunda un *tú* más que revelador, en ruptura con el tono impersonal del relato central Se diría que la persona física de Nadja impedía, en cierto modo, la creación de la Nadja literaria que sólo la desaparición de la primera ha hecho posible No cabe extrañarse de tal paradoja tras el análisis de las causas de irritación que ella producía en Breton, sobre todo en un autor que valora de tal modo *le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute*, 159, (9) manteniendo la honestidad de preguntarse *Qui est la vraie Nadja ?*, 133

Resulta reveladora, desde este punto de vista, la recurrencia del *deseo* en la obra Ambigüedad y distanciamiento en la expresión siguiente

> *J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée J'adore cette situation qui est, entre toutes, celle où il est probable que j'eusse le plus manqué de* ***présence d'esprit*** .., 44-45

Reversibilidad en el episodio que nos es presentado en la nota 1 de la pág 179 *Inutile d'ajouter que je n'accédai pas à ce désir*, en el que la evocación de un *réfuge* alterna con el delirio de la aniquilación que una lectura atenta puede interpretar, como más adelante observaremos, como una formulación de autodestrucción en la relación *Eros y Thanatos* Las fórmulas *je me sens de moins en moins capable de résister* , o *je ne puis moins faire que* son suficientemente elocuentes, en todo caso y volvemos a encontrar una bien próxima a ellas en la siguiente formulación *C'est cette histoire que, moi aussi, j'ai obéi au désir de te conter* , 184 La expresión de cierta dimisión del control racional aparece vinculada con la dinámica del deseo y, de un modo revelador, con la virtualidad expansiva del relato

El deseo aparece, en efecto, como la clave dinámica tanto de la construcción de la obra como de las sucesivas secuencias incidentales que quedan incorporadas a él, y ello, hasta tal punto que es posible esbozar la posibilidad de ciertas homologías estructurales Deseo expresado, en la mayor parte de los casos bajo la forma de lo inexpresable o de lo inaprensible (*j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin* , 62, *Mais que me proposait-elle? N'importe Seul l'amour au sens où je l'entends —mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour—* 159, *à portée d'interrogation de tout être humain lancé sur une grande chimère* , 133-134, *Se peut-il qu'ici cette poursuite éperdue prenne fin? Poursuite de quoi, je ne sais, mais poursuite, pour mettre ainsi en oeuvre tous les artifices*

de la séduction mentale, 127-128, *Elle / / me dit suivre sur le ciel un éclair que trace lentement une main* , 116, *Pourtant elle cherche quelque chose elle tient absolument a ce que nous entrions dans une cour qu'elle explore rapidement C'est la que tout commence*, 97, *Je ne vois guere, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps*, 38, *La valeur absolue d'oracle que cela prenait*, 36, *où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine* , 33 etc , etc Las páginas 17 a 22 son suficientemente elocuentes al respecto) Pero estas características vienen reforzadas por el hecho de que toda la mecánica de la *revelación* se mantiene en el ámbito del *azar*, en el sentido que el surrealismo confiere a este término y que queda explícito en la *noticia* que cierra la obra, o en el episodio de ***Les Pas perdus*** que nos es relatado la *rencontre frappante* con *ce véritable sphinx* que obliga a Derain, a Aragon y al propio Breton a salir *à sa recherche, de* ***courir*** *le long de toutes les lignes qui, même très capricieusement* , 89 Después de todo, el propio comportamiento de Nadja es similar (*Allons, c'est si facile, pourquoi ne veux-tu pas jouer? Eh bien, moi, c'est ainsi que je me parle quand je suis seule, que je me raconte toutes sortes d'histoires Et pas seulement de vaines histoires c'est même entièrement de cette façon que je vis*, 87)

Toda *quête* tiene un objeto El explícito de la obra sería la delimitación del *punto supremo* en último término, y, ya en una dimensión más próxima, el establecimiento del *merveilleux quotidien* a través del análisis de sus formas de manifestación Pero a lo largo de la obra aparecen suficientes interrogantes como para añadir que, implícitamente subyace un problema de identidad Lo cual nada tiene de extraño, si se considera que el establecimiento e inmersión en las coordenadas de *lo maravilloso* condicionaría necesariamente la naturaleza de sus partícipes Así, la obra comienza ya con un interrogante *Qui suis-je?*, 9, bien explícito Y, más adelante *Qui est la vraie Nadja ?*, 133, o bien *c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de 'Qui vive'? Qui vive? Est-ce vous Nadja? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie? Je ne vous entends pas Qui vive? Est-ce moi seul? Est-ce moi-même?*, 172 Pero ciertas preguntas encuentran también respuestas de identidad *Tu n'es pas une énigme pour moi*, 187, *Tu es mon maître Je ne suis qu'un atome qui respire au coin de tes lèvres ou qui expire*, 138, *Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace*, 137, *J'ai pris, du premier au dernier jour, Nadja pour un génie libre Elle, je sais que dans toute la force du terme il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil* , 130, *Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces* , 118, o, finalmente, *La main de feu, c'est à ton sujet, tu sais, c'est toi*, 117

El establecimiento de la dimensión del *merveilleux quotidien* y de la propia identidad forman parte del objeto de la exploración Pero es sabido que la obra concluye con la *indefinición* más absoluta, a través de la *noticia* Y, por otra parte, el propio sentido de culpa que se trasluce a través del recurso a la expresión agresiva en el autor y que subyace implícito en sus anotaciones al episodio central hacen pensar que, en Breton, la propia *quête* se convierte en su propio objeto, lo que equivaldría a decir que el propio deseo se transforma en su propia formulación Obsérvese, a este respecto, que hemos señalado los fenómenos de reversibilidad anteriormente, así como las posibilidades homológicas entre la propia exploración del relato y la de la misma obra ¿Quiere esto decir que se trata de una búsqueda, de caracter transcendente, y que, sin embargo, su autor conoce de antemano la inutilidad del propósito? Quizás sea más prudente

señalar que, al menos, su autor conoce su impenetrabilidad y, en cualquier caso, la inutilidad de todo proyecto transmisor de los eventuales resultados Lo cual, de hecho, cuestiona totalmente el carácter confesado de la propia obra

Otra característica de la que pueden extraerse consecuencias importantes, y, en cierto modo, vinculada con la anterior, resulta ser la naturaleza excepcional que Breton atribuye a su episodio con Nadja A lo largo de la obra, lo superlativo es el denominador común en la descripción de su relación Puede aducirse que, después de todo, también lo es ya desde las primeras páginas todo aquello que sirve para caracterizar la propia emergencia de lo maravilloso, pero esta evidencia, del mismo modo que el carácter único de Nadja o del propio autor forma parte de sus naturalezas Me refiero al carácter *ejemplar*, raro, prestigioso e irrepetible de su relación (10) Este dato contamina incluso la propia factura de la obra es, sin duda, porque Nadja nunca había dibujado antes de conocer a Breton por lo que éste concede tanta importancia a la incorporación al texto de sus dibujos, compartiendo así con su personaje el carácter genético de la producción y eliminando, a su manera, los límites establecidos entre sujeto y objeto literarios Pero es evidente que la conclusión que cabe establecer a partir de este dato es que, si exploración hay, ésta no establece sus hallazgos en el terreno de *lo adquirido* y, por consiguiente, de lo que puede ser apropiado colectivamente, sino que compromete exclusivamente a *Breton-autor* Ahora bien, la tal exploración no se establece sobre la base de un progresivo aumento de datos cuya relación permita extraer nuevas conclusiones —no se trata de una acumulación experimental— sino sobre la base de que los incidentes relatados confirman la teoría de partida concerniente al estado de *attente* y la necesidad de una búsqueda La perplejidad bretoniana acerca de la naturaleza del objeto de su búsqueda es similar al comienzo y al final de su experiencia, y los presupuestos teóricos se ven simplemente confirmados —no reelaborados— Todos estos elementos me obligan a señalar que se trata del desarrollo de un falso argumento de *quête* o, si se prefiere y como ya he apuntado antes, del relato reversible de una *quête*, de una búsqueda de sí misma, de la manifestación de un deseo del deseo (11)

Otras características me resultan asimismo reveladoras por ejemplo, el trato ambiguo que el erotismo y, en particular, la relación sexual entre Breton y Nadja reciben en la obra Puede aducirse que estos elementos pueden no resultar determinantes para el objeto último del autor surrealista, pero ello no me parece de recibo por varias razones La voluntad reiterada del autor de producirse con la neutralidad propia de un historial clínico se ve desmentida con ello, sobre todo procediendo de un autor integrado en un grupo que había de criticar abiertamente el pudor que Freud muestra en su psicoanálisis respecto a la sexualidad Después de todo, existe una toma de partido totalmente contradictoria *s'il faut prendre des précautions je m'y refuse absolument* Y el autor, que desea que *la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi*, 183, no puede, de ninguna manera, ignorar el valor del erotismo en la relación que mantiene con Nadja

Pero, en esta dimensión, también llaman la atención los escasos apuntes que Breton incluye en su obra En síntesis, los expondría como pertenecientes a tres tipos uno, de marcado carácter onírico, en el que se siente la figura del autor filtrando su información y situándola en el ámbito de un platonismo idealista Esta característica marcaría algunos relatos incidentales la mujer desnuda del *Electric Palace*, la recitante de *Le Dormeur du Val* o el episodio del guante

son otros tantos ejemplos El segundo, por su parte, resaltaría el contenido perverso que el erotismo, como factor de subversión y, por consiguiente, de puerta abierta hacia el subconsciente, conlleva a este grupo pertenecería el argumento de *Les Détraquées*

El tercero va referido, naturalmente, a la relación con Nadja y, a este respecto, no puede ser considerado más que como decepcionante El incidente de *la communion se passe en silence* no puede ser más elocuente

> *Avec respect je baise ses très jolies dents et elle alors, lentement, gravement, la seconde fois sur quelques notes plus haut que la première* ***la communion se passe en silence .. La communion se passe en silence*** *C'est, m'explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l'impression de quelque chose de sacré, où ses dents* ***tenaient lieu d'hostie***, 108-109

Del mismo modo, el recurso al *estilo tangencial* y al eufemismo en las descripciones bretonianas acerca de los relatos que de sus aventuras efectúa Nadja resalta cierto carácter de *pánico sexual* que aparece reforzado por el hecho de que, a menudo, concluyen con la irritación o con diversos tipos de *huidas figuradas* por parte de Breton Ello refuerza la hipótesis de que, siendo el componente sexual esencial en la relación que entre ambos se establece, y no encontrándose resuelto satisfactoriamente, el autor muestre cierta tendencia a resolver su angustia mediante un recurso a la evasión (12) que, en su caso, toma la forma de la construcción especulativa Pero la clave parece encontrarse, una vez más, no tanto en Nadja como en el propio Breton, que es al fin y a la postre, quien define las reglas del juego Séame permitido tomar literalmente su formulación y aplicársela reversiblemente

> *En ce qui me concerne, plus importantes encore que pour l'esprit la rencontre de certaines dispositions de choses m'apparaissent les dispositions d'un esprit à l'égard de certaines choses, ces deux sortes de dispositions régissant à elles seules toutes les formes de la sensibilité*, 16

Nos encontramos, en suma, con que cada una de estas características, a mi juicio esenciales, de la obra presenta como denominador común su naturaleza reversible Y es que, en efecto, ***Nadja*** nos ofrece un repertorio constitutivo que retoma las claves que *Breton-autor* nos describe en *Breton-personaje* pero en su vertiente antagónica Dicho en otros términos, Nadja se convierte en el doblete pararadójico de Breton Veámoslo con relación a cierto número de criterios Así, el que se refiere a la relación *conciencia/inconsciencia* mientras el autor se nos muestra constantemente sabedor —y, por tanto, dueño, si atendemos a la vertiente informática de todo poder (13)— del proceso exploratorio del que forma parte Nadja, ésta —a pesar de constituir el medio necesario— simplemente disfruta de él, sin que su trascendencia le obligue a racionalizarlo Pero ello es así dado que Breton insiste en su capacidad de mantener el *instinct de conservation qui fait que nous ne nous donnons pas la joie sans pareille de commettre quelque beau 'sacrilège', etc* , 169 Ya en las primeras páginas, se refería él, al mencionar *certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation*, 21 Breton puede sentirse literalmente *émerveillé*, 136, por las virtualidades que descubre en su amiga, ello no impide que mantenga un distanciamiento claro *J'avoue qu'ici la peur me prend*, 96 Y sin embargo, esta prudencia sobre la que insiste en diversos momentos entra en abierta contradicción con sus propuestas teóricas *Que la grade inconscience vive et sonore*

qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi, nos dice, una vez más, en la p 183, evidenciando una fractura neta en él

Por el contrario, Nadja se instala en dicha *inconsciencia* sin crearse la necesidad de *instinto de conservación* —es decir, de distanciamiento crítico— alguno, y ello hasta el punto de que cabe encontrar en ello una de las claves del final de la relación entre ambos *J'avais, depuis assez longtemps cessé de m'entendre avec Nadja A vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence Elle avait choisi une fois pour toutes de n'en tenir aucun compte* , 157 La confrontación se hace incluso física en algún momento *Elle tient des deux mains la grille pour que je ne l'entraîne pas [] Je m'inquiète, et lui détachant les mains l'une apres l'autre, je finis par la contraindre à me suivre*, 98 Después de todo, para el autor *elle est pure, libre de tout lien terrestre* 104, *un génie libre*, 130, y habla de *cette légèreté que je n'ai vue qu'à elle, cette* ***liberté*** *peut-être précisément*, 82, además de instalarse en lo arbitrario, lo gratuito *c'est même entièrement de cette façon que je vis*, 87 La vinculación de Breton nace de un propósito que es exterior a ella —*Et si je ne la voyais plus? Je ne saurais plus J'aurais donc mérité de ne plus savoir Et cela ne se retrouverait jamais*, 105— y su distanciamiento efectivo le convierte en sujeto agente de la situación *En me disant adieu, à Paris, elle ne put pourtant s'empêcher d'ajouter très bas que c'était impossible, mais elle ne fit rien alors pour que ce fût plus impossible Si ce le fut en définitive, cela ne dépendit que de moi*, 135 Quizás por ello, el desenlace refuerza esa confusa sensación de culpa, que ya había apuntado anteriormente —*Je suis mécontent de moi*, 104— , y que se manifiesta en una fórmula de elocuente desenlace *Quelque envie que j'en ai eue, quelque illusion peut-être aussi, je n'ai peut-être pas été à la hauteur de ce qu'elle me proposait Mais que me proposait-elle? N'importe*, 159

De este curioso equilibrio entre *conciencia* e *inconsciencia* nace la curiosa complementariedad entre ambos Pero un análisis menos superficial muestra con toda claridad que se trata de una dialéctica entre los principios del *placer* y de la *realidad*, entre deseo y deber, perfectamente estructurada y que convierte a la obra en una figuración simbólica La alienación de Nadja estriba en haber cortado los vínculos con la realidad, en haber adoptado la identidad de *lo Otro* instalándose, literalmente, en el dominio de lo Imaginario El rol asumido por el autor consiste en mantener su *instinto de conservación* de manera que *el principio de la realidad* conserva su autoridad sobre la contaminación imaginaria del deseo, utilizando la escritura como evasión ficcional Resulta de este equilibrio que Breton necesita de Nadja para desarrollar, por persona interpuesta, un *Ello* que no se atreve a afrontar directamente, tanto como Nadja necesita de Breton para existir en el mundo de lo real Pero no cabe olvidar que el poder que el sistema informativo otorga al autor hace que la versión de Nadja que nos es ofrecida resulte ser aquella que más angustia a la conciencia del autor

El reparto de roles en función del criterio *conciencia/inconsciencia* me parece ser el más determinante, pero existen otros (14) La conclusión a que puede llegarse resulta evidente Breton convierte a Nadja en un doble invertido de sí mismo, cuya instalación en el espacio ficcional le permite una aproximación distanciada a ciertas zonas angustiadas de su identidad Está cumpliendo, al mismo tiempo, un rito de exorcismo cuyo resultado era conocido previamente la obra se convierte, de este modo, en una ceremonia de purificación gratificante para el autor Este ha tomado a Nadja como pretexto para una construcción

imaginaria que, evidentemente, a él le compromete, y ello a pesar de los datos mediante los cuales Breton pretende conferir a su relación con la muchacha un alcance trascendente (15) Veamos ahora cuáles son las características de este recurso al *Doble*, cuál parece ser la función a la que responde *(narcísica)* y cuál, en último término, su estrategia textual *(seducción)*

No me extenderé sobre los aspectos teóricos que presentan los recursos literarios a una figuración mediante el *Doble* y que en otro trabajo he esbozado (16) Simplemente recordaré que es una creación imaginaria proteiforme en la que la noción de transferencia juega un papel esencial y cuya clave se sitúa en un núcleo conflictual que compromete a la identidad del sujeto se trataría de la proyección dramatizada y plástica de una serie de pulsiones conflictivas no conscientes *La noción de proyección implica las de espacialización y distanciamiento La de plástica, el recurso a un código de imágenes y a estructuras de lo imaginario* (17), en una alternancia metonímico-metafórica *El Doble, finalmente, constituye un recurso a un proceso basado en la oposición entre estructuras esquizoformas y místicas, y relacionado con un Narcisismo latente que determinadas premisas permiten hipertrofiar e invadir el 'Yo', y cuyas manifestaciones patológicas se encuentran en los procesos que subvierten la relación entre el Sujeto y la realidad* (18)

A lo largo de la obra se opera una permanente función especular, y ya he subrayado el establecimiento de la reversibilidad como clave para su análisis, en un esquema que, si se desea, puede aparecer como circular Así, Nadja es el sujeto aparente de su episodio, pero el sujeto real es el propio Breton que utiliza a la primera como medio para su autoexploración Hasta aquí, el autor es consciente de un proceso en el que se reconoce comprometido Pero los materiales de su análisis no los figura como adquisición propia se detiene en el *vértigo* que le producen por lo que a sí mismo se refiere, mientras que los desarrolla ampliamente en la figura fantasmática de su personaje a partir de ello, Nadja pierde su identidad real para adoptar la de ficción que Breton le presta podemos reconocer en ello el efecto del *instinto de conservaciòn* al que el autor alude y que ya he referido De este modo, el *medio* ve doblada su función por la de muestra de materiales adquiridos Figura, así, tanto el trayecto como el resultado y a este proceso Breton, en cambio, no se refiere en ningún momento, por lo que no puede atribuírsele conciencia del mismo

Pero está claro que el objeto de la exploración es el propio autor por consiguiente, en un momento dado que cabe situar en el paso de la *Nadja real* a la *Nadja ficcional*, se ha operado una función de transferencia que hace que, inconscientemente para el autor, su identidad se confunda con la de la propia *Nadja-ficcional* Los distanciamientos a los que recurre Breton tienen una función securizante que le permiten mantener el desarrollo de su trayecto de escritura en la medida en que éste le resulta gratificante Y le resulta gratificante por cuanto, por una parte le está entregando fragmentos de su propia identidad que cumplen una función narcísica, y por otra le permiten (a través de una figuración-pantalla) mantener su distanciamiento y no verse obligado a asumirlos conscientemente como propios Esta *alteridad*, por todo ello, acaba manifestando *el deseo del deseo de sí mismo* y, en este planteamiento, ese sentimiento de culpa que se ha visto aparecer se ve resuelto en la dimensión no-consciente a traves de Nadja, una vez más, mediante el trayecto argumental pero cabe

decir que el rol de pasividad asumido o la tentación del aniquilamiento que hemos visto aparecer evidencian la clave autopunitiva de lo obra (19)

Como elemento constituyente de este entramado está, naturalmente, el propio texto Este es, ha quedado señalado, la fuente exclusiva de los datos del análisis esbozado pero también, y sobre todo, el trayecto que permite la dramatización de la exploración Ahora bien, como señalaba anteriormente, si *quête* hay, ésta va referida tanto a los ámbitos de identidad como a la propia realidad de la escritura, lo que implica la posibilidad de formaciones estructurales homólogas el trayecto como elemento constitutivo de base puede ser entendido tanto en la dimensión del relato como en la de la escritura, por ejemplo Y, desde un punto de vista genético, las variaciones ofrecidas al *choix* proceden de ambos ámbitos

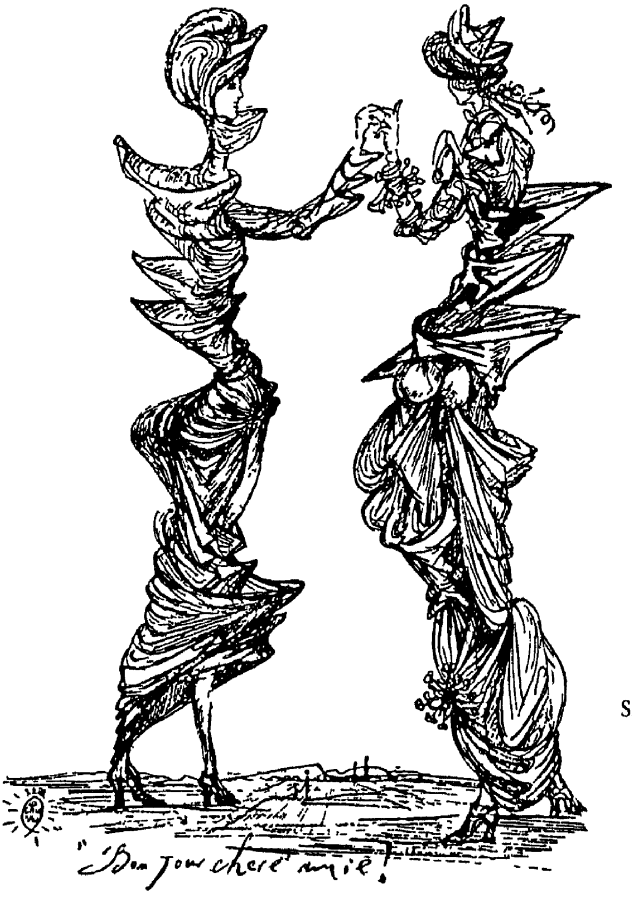
Como elemento constituyente de este entramado está, naturalmente, el propio texto Este es, ha quedado señalado, la fuente exclusiva de los datos del análisis esbozado pero también, y sobre todo, el trayecto que permite la dramatización de la exploración Ahora bien, como señalaba anteriormente, si *quête* hay, ésta va referida tanto a los ámbitos de identidad como a la propia realidad de la escritura, lo que implica la posibilidad de formaciones estructurales homólogas el trayecto como elemento constitutivo de base puede ser entendido tanto en la dimensión del relato como en la de la escritura, por ejemplo Y, desde un punto de vista genético, las variaciones ofrecidas al *choix* proceden de ambos ámbitos

Pero lo que fundamentalmente me interesa subrayar es el hecho de que el autor procede a una auténtica simbiosis entre el personaje de Nadja y la escritura ficcional Así, ya he señalado que la Nadja de ficción no existe realmente sino en el texto y habiendo perdido previamente su naturaleza autónoma Pero igualmente es la propia Nadja real la que se hace texto *je me raconte toutes sortes d'histoires Et pas seulement de vaines histoires c'est même entièrement de cette façon que je vis*, 87 A su vez, y en sentido inverso, el texto asume las características de su personaje Nadja se convierte en una *figure de mon pressentiment*, 186, nos dice el autor, y la *belleza en un train qui bondit sans cesse dans la gare de Lyon et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti*, 189 Lo que equivale a situar la clave de un acto no en su realización sino en su arbitrariedad y el valor de Nadja no tanto en su existencia como en su necesidad dinámica

Nadja, convertida en el doble inverso de Breton, impone su necesidad textual a través de la perversión de toda escritura de creación Un deseo narcísico conduce a Breton a la transformación ficcional de su personaje Ahora bien, no existiendo éste sino en el texto, es éste último quien acaba substituyendo al propio personaje en el momento en que la reflexión teórica permite el distanciamiento securizante que la tercera persona le permitía al autor Nadja era un *pressentiment* ya he señalado que, en cierto modo, era una confirmación *a posteriori* de cierto número de intuiciones inquietantes del autor El conjunto de la experiencia cobra su auténtico sentido una vez que el autor acepta la práctica esquizoide en su doble vertiente la de *Nadja-ficción*, que retoma los materiales que no le son conscientes, y la del reflejo especular que la obra le envía como contraste de su identidad ¿No ha recurrido el mismo Breton a una fórmula semejante, al señalar que *la production des images de rêve (dépend) toujours au moins de ce* ***double jeu de glaces***, 59?

Pues bien, si la gratificación se opera a través de la relación entre identidad y alteridad, cabe decir que ésta última se establece tanto con Nadja como con la propia práctica de escritura Pretendiendo poner a ésta al servicio de *l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique —Avant-dire* de 1962—, en realidad la convierte en repertorio de imágenes en ruptura con el principio de realidad o en ataque absoluto contra los principios de la norma y su discurso a este respecto, recuérdese ***Les Pas perdus*** *Mais il n'y en a pas*, 83, y el valor que le es concedido al azar De hecho, si Breton ha establecido una estrategia de seducción de sí mismo por parte de aquello que en él mismo no puede situarse en su nivel de conciencia *(Nadja-ficción)*, es la escritura el medio y el proceso de seducción de Breton-*voyeur* por parte de Breton-*Voyant*

Por último, apuntaré que he utilizado el término *seducción* en su vertiente de reversibilidad narcísica, pero el propio autor lo utiliza en su relación con la *poursuite* a que se entrega *tous les artifices de la séduction mentale*, 128 Si la *poursuite* es textual, el proceso se sitúa en la alternancia entre *lo oculto* y *lo desvelado*, entre la creación de un *Orden* —la escritura— y sus virtualidades de transgresión, entre los papeles de sujeto y objeto del texto Si la *estrategia de seducción* resulta *homologable de la de la escritura, a través de la aventura de ser* ***Otro*** *y uno* ***Mismo*** *al tiempo, en un proceso reversible de 'dévoilement' basado en la búsqueda del placer y en la dinámica del deseo*, de la que *la obra de creación sería la proyección dramatizada de dicho proceso* (20), cabe concluir en una programación gratificante para Breton, a través de la *figuración-pantalla* de *Nadja-ficción*, basada en la estrategia de la seducción narcísica propuesta por el texto



SALVADOR DALÍ

NOTAS

1 — Nadja aparece publicado en 1928, y la experiencia se situa a partir de octubre de 1926 Por lo que se refiere al riesgo apuntado, cabe señalar que pocos analistas del surrealismo han escapado a él Dentro de una bibliografía que va puede considerarse clasica, destacaré las obras de F Alquié *Philosophie du Surréalisme* (1956) y *Le Surrealisme entretiens* (1968), de M Alexandre *Memoires d'un surrealiste* (1968), de J L Bedouin *Vingt ans de Surrealisme* (1961), de Ph Audouin *Breton* (1970), de Cl Abastado *Introduction au Surrealisme* (1972), de Carrouges *Andre Breton et les donnees fondamentales du Surréalisme* (1950), de X Gauthier *Surréalisme et sexualité* (1971), de M Nadeau *Histoire du Surrealisme* (1964), de J Pierre *Le Surrealisme* (1966), de J Cazaux *Surrealisme et psychologie, endophasie et ecriture automatique* (1938), de R Held *L'oeil du psychanaliste Surrealisme et surrealite* (1973) o la recopilacion de M Eigeldinger *A Breton Essais et temoignages* (1949), de entre un conjunto de obras criticas y de numeros especiales de revistas que ya es considerable

2 — Vid al respecto, fundamentalmente J Baudrillard *De la seduccion*, Ed Cátedra, Madrid, 1981, y la recopilación de M Olender y J Sojcher *La Seduction*, Ed Aubier, Paris, 1980 Del autor "Aproximacion a la escritura literaria como seduccion especular", *Alfinge*, Univ de Cordoba, 1985, n°3, pp 209-228

3 — Breton insiste en ello en repetidas ocasiones, comenzando por su *Avant-dire* de 1962, y a lo largo mismo de la obra, con expresiones tan reveladoras *a sensu contrario* como la que sigue *Il serait impardonable que je ne la persuade pas qu'elle ne saurait être pour moi un objet de curiosite, comment pourrait-elle croire, de caprice*, 104 Más adelante veremos la conversión en *objeto textual* y, finalmente, las últimas paginas de la obra no podrían ser entendidas si no es en esta optica Utilizo la edición de Gallimard, col *Folio*, de 1964, para las citas de la obra, con el numero de pagina a continuacion

4 — Se trata de una apropiacion parcial de la metodologia establecida por Ch Mauron *Des metha phores obsedantes au mythe personnel Introduction a la psychocritique*, Ed J Corti, Paris, 1963

5 — En el sentido en que, siguiendo las aportaciones de Jung y de Bachelard, lo expresa G Durand *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Ed Bordas, Paris, 1969

6 — Retomo el término rimbaldiano de su *Lettre du Voyant* (1871), en atencion a la *Lettres aux Voyantes* (1925), que concluia asi *Nous ne voyons plus ce monde comme il est, nous sommes absents* y con referencia, también, a la propia obra *des eclairs qui feraient voir, mais alors voir, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres*, 20

7 — La lectura de las *Entretiens*, con A Parinaud (1952) aclara una cuestion particularmente evidente en *Les Pas perdus* (1924), en *Les Vases communicants* (1932) o en los *Manifiestos*, por ejemplo

8 — Terminos como *vertigo*, *miedo*, *inquietud*, *defensa*, etc , por no reiterar su *instinto de conservacion*, manifiestan claramente el distanciamiento que Breton se impone a este respecto

9 — La formula del *Segundo Manifiesto* (1930) es particularmente reveladora del sentido que para Breton cobra el recurso a lo antagonico, a partir de las estructuras polémicas y de la dinamicidad sintetica *Tout porte a croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'ou la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement*, A Breton *Manifestes du Surréalisme*, ed Gallimard, col *Idées*, Paris, 1972, pp 76-77

10 — Tan particular como la propia *noticia* simbólica que cierra la obra La obsesion del autor por lo *irrepetible* es manifiesta sea a través de *ces arrangements fortuits*, 17, o, por el contrario, en su referencia al *fantôme, dans son aveugle soumission a certaines contingences d'heure et de lieu*, 10, o al trabajo *une de ces machines inexorables qui imposent tout le jour, a quelques secondes d'intervalle, la répétition du même geste*, 78 Tal caracter aparece reforzado por las contradicciones con el episodio en que cae el autor en las últimas páginas

11 — Este *deseo de un deseo* como una de las claves de la escritura poética lo he desarrollado en "L'expression du désir dans les *Poemes secrets* d'Apollinaire", Coloquio *Experience et imagination de l'amour dans l'oeuvre d'Apollinaire*, Stavelot (Bélgica), 1984, o en "***Oiseaux*** ou la séduction du discours qui s'envole", Seminario *Saint-Jonh Perse*, Univ de Córdoba, 1985

12 — Vid las caracteristicas del proceso en los trabajos de H Laborit *Eloge de la fuite*, Ed Laffont, Paris, 1976, y *L'Agressivité détournée*, Ed U G E , Paris, 1970 Vid igualmente, la obra de R Beauchard *La dynamique conflictuelle*, Ed Réseaux, Paris, 1981

13 — Sigo en ello las teorías de Foucault (*Un dialogo sobre el poder*, Ed Alianza, Madrid, 1981 así como en los n° 1 y 6 de la coleccion *Genealogia del Poder*, Ed La Piqueta, Madrid, 1979 y 1981, *Microfisica del Poder* y *Espacios de Poder* respectivamente), de Canetti *Masa y Poder (I y II)*, Ed Alianza, Madrid, 1983, de E Trias (*Filosofía y Poder*) y T Vicens (*El concepto de Sistema*) en la obra colectiva *Col legi de Filosofia*, Ed Tusquets, Barcelona, 1978, entre otros Del autor "Hacia una formulacion del poder literario *La Loi*, de Vailland", *Textos*, n° 3, Univ de Zaragoza, pp 143-161

14 — El sexual tampoco es desdeñable y, a este respecto, resultarían de utilidad los trabajos de M Eliade *Mephistopheles et l'androgyne*, Ed Gallimard, París, 1952, pp 152 y ss , y de J Le Galliot *Psychanalyse et langages littéraires*, Ed Nathan, París, 1977, en particular "Le mythe de l'androgyne dans ***Moi, ma soeur***, de Jean Bany", pp 90 y ss Pero también la alternancia *individualidad / pertenencia a un colectivo*, o la distinta relación con respecto al dinero que la obra establece entre ambos

15 — El episodio con *Mme Sacco* así lo confirma, del mismo modo que el recurso a figuras míticas (*Melusine, la Esfinge, la sirena*)

16 — "Aspectos textual y psicoanalítico del Tema del Doble en la literatura Los desdoblamientos de M Tournier' , *Cuadernos de Investigación Filológica*, T VIII, fasc 1 y 2, Col Univ de la Rioja, Logroño, 1982, pp 39-53 Vid , al respecto, la obra de R Rogers *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Ed Wayne State Univ Press, Detroit, 1970, de O Rank *Une etude sur le Double, precedant Don Juan*, Ed Denoel et Steele, París, 1932, de S Freud "La inquietante extrañeza", en *El malestar de la cultura, Obras completas*, T III, Ed Anagrama, Barcelona, de J Lacan "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", en *Escrits I*, Ed du Seuil, París, 1966 Por último, de L Trilling *The Opposing Self Nine Essays in Criticism*, Ed Viking Press, New York, 1950 y de J McDougall *Théâtres du Je*, Ed Gallimard, París, 1982

17 — "Aspectos " p 48 Vid , de J Lacan, "El campo del otro y retorno a la transferencia", en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario XI*, Ed Barral, Barcelona, 1977, de L Dallenbach, *Le recit speculaire Essai sur la mise en abyme*, Ed du Seuil, París, 1977, de Ph Lejeune *Je est un autre L'autobiographie, de la litterature aux medias*, Ed du Seuil, París, 1980, y *Le Pacte autobiographique*, Ed du Seuil, París, 1975, y de Cl Lévy-Strauss "¿Existen los organizaciones dualistas?" y "El desdoblamiento en la representación en el arte de Asia y América", en *Antropología estructural* Ed Universitaria, Buenos Aires, 1968

18 — "Aspectos ", p 49 Para abordar el componente narcisico S Freud "Pour introduire le narcissisme", (*La vie sexuelle*, 1914), J McDougall "Narcisse en quête d'une source (colect, *La Sexualite féminine*, Ed Payot, París, 1978), J Rousset *Narcisse romancier*, Ed J Corti, París, 1973, P Lefebvre "The narcissistic impasse as a determinant of psychosomatic dissorder' (*Psychiatric Journal*, Univ of Ottawa, 1980), R Stolorow, *Towards a functional definition of narcisism* (*Int J Psychoanal* , vol 56, 1975), etc Adler definía el narcisismo como forma de expresión erótica de la persona aislada, constituyendo una especie de solución neurótica de emergencia, su fuente cabría situarla en el temor ante el *Otro* sexual

19 — La automutilación, el autoaniquilamiento pueden constituir variantes narcisicas relacionadas con el sentido de culpa que, en claves autopunitivas, operen desplazamientos de la angustia

20 — *Aproximación* , pp 227-228

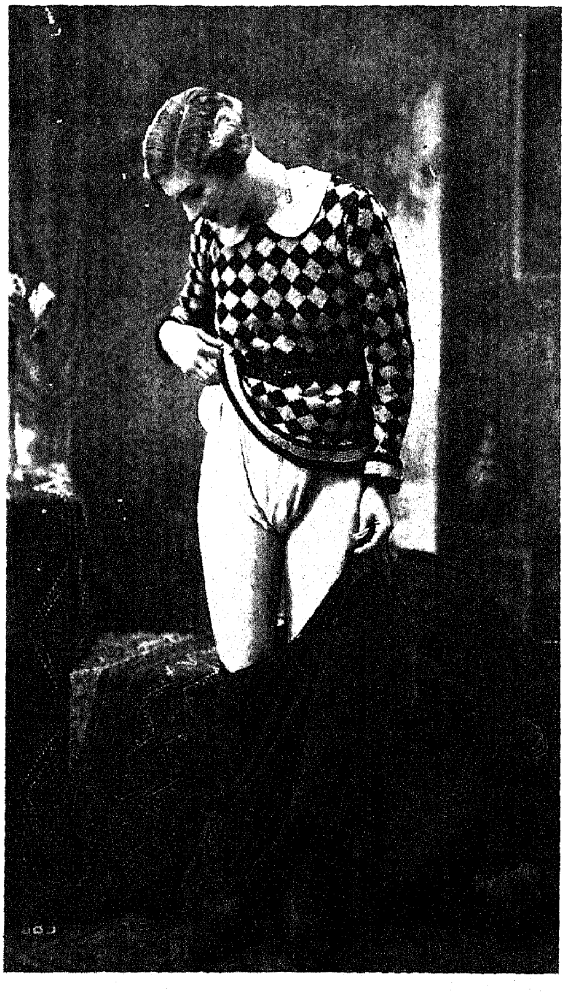


ANDRÉ MASSON

SOLEILS FURIEUX

CAPUCINE Y EL CINE

Por Tristan La Palisse
(Universidad Popular de Haiti)



Sigue siendo relativamente escaso el conocimiento biográfico de la que puede ser considerada la primera —al menos, cronológicamente— autora surrealista Razones no faltan para ello, como podrá observarse, y autores como Bellarmino T Schroeder o L A D do Marto han insistido sobre las principales el crácter esquivo, solapado y ambíguo de la escritora, su progresivo apartamiento del grupo a partir del mismo momento de su aproximación, el escándalo que dentro del movimiento producirían las agresiones sexuales a que fuera sometida por algunos de sus miembros —atribuídas en el acta de exclusión de 1926 a la "conducta escandalosa y provocadora" de la creadora— y, en fin, a las burlas que, a partir de 1927, había de hacer de buena parte de los procedimientos surrealistas de exploración del inconsciente, tildándolos de "engañabobos de decuideros y estraperlistas del espíritu" en su conocido panfleto "Ya está bien se acabó lo que se daba y que se estrelle el avión sin mí" (1928), figuran entre las principales

El propio silencio en el que Capucine Larousse se había de confinar a partir de 1932 y el deliberado olvido por parte de los integrantes del grupo a que se la condenó en su tercero y definitivo "proceso" (y es de notar que hasta quienes siguieron su propia suerte habían de respetar la condena que figura en su "acta de separación") motivan en parte el silencio en el que se ha visto inmersa desde entonces Tan sólo los recientes trabajos de CL Bernard y, más superficialmente, de J Ladan (de este último no está ausente el hecho de que la escritora fuera tía-abuela) han venido a romper el inmerecido olvido de quien fuera saludada en su momento por P Éluard como "cronista de lo innominado, lo innoble y lo sublime" (*Algunos pasos recuperados*, 1922) Su acta de acusación, auténtica pieza maestra de la literatura judicial, redactada por el mismo Breton, la acusa de "sembrar con basura los páramos de Oriente, buscar en un diccionario los pájaros de la cólera y hasta de beber lejía en la pátena del placer" Puede, por ello, al menos decirse que la parcialidad en su contra ha sido heredada por los investigadores y los compiladores del movimiento, quienes han respetado su condena más allá de toda medida

Sí sabemos que su seudónimo procede de su dirección en el momento en que conoce a Breton, a través de Vaché y a espaldas de éste, en el bd des Capucines, 69 Vaché habla de su hermanastra en una carta a Breton de 1917, perdida en la actualidad en algún volumen de la Enciclopedia Británica de J L Godard, que el destinatario debía recordar en una entrevista neoyorquina de 1944, poco antes de la Liberación Su nombre auténtico fue el de Guillaumette Boisrobert y las circustancias de su nacimiento —resultado de la "liaison" de su padre con una costurera que había de darle su apellido en el "acta de nacimiento" depositada en la alcaldía de Vic-Fezensac, en pleno delirio geográfico— habían de ser investigadas por Breton en la encuesta provisional desarrollada a instigación de M Ernst, en la de Mme Sacco, la vidente habitual de estas ocasiones, había de desempeñar un papel relevante En cualquier caso, es el trabajo de su madre el que la conduce a confeccionar los figurines de la representación en 1917 de Parade de Cocteau, coincidiendo con la referencia epistolar que de ella hacía Vaché a Breton

Es posible que el episodio de su sodomización incestuosa haya dañado las relaciones de la autora con Breton, refractario absoluto a este tipo de prácticas, como es bien conocido En cambio, lejos de sentirse marcada negativamente

por él, Capucine había de recrearlo en varias de sus composiciones más auténticas, con un filtro apenas distanciador, hasta el punto de que un crítico ha señalado "todo parece indicar que existe un momento, en el dilatado período incestuoso, en el que Capucine decide extraer de él unas capacidades energéticas que le han de acompañar toda su vida" Recuérdese el relato significativamente titulado "Primera y nunca última", o los escandalosos "No molestar" y "Guarden su turno en silencio" Hay constancia asimismo de la pormenorizada descripción del episodio que, a instancias de Aragon, había de efectuar en público en 1920, y que había de ser bruscamente cortada por Breton con una sonora bofetada, molesto este último por las alusiones sexuales a Vaché con las que Capuccine sazonaba su relato

De su primera época creativa, que se extiende desde 1915 hasta 1919, caracterizada por un aislamiento absoluto, data su recopilación "Tengo que bajar lo que antes subí", que vería la luz un año después, auténtico juego de escritura marcadamente espacial Son composiciones que desarrollan la "estética de la sorpresa" tan apreciada por Reverdy (en las que trayectos imaginarios como "corazón embaldosado incendia tus salidas de socorro" se entremezclan con imágenes referidas a un onirismo en estado puro "Ahora viene se queda se va por fin se ha ido cuándo volverá ya de vuelta me dice cuándo has llegado le contesto salida de emergencia" y una temática relacionada con el "eterno retorno" y el "pecado original" "antes después después después" (de "Lo que cuento es anterior") Pero la dedicatoria del ejemplar conservado por Ribemont-Dessaignes ilustra ya sus problemas de comunicación con el grupo, fechado el 17 7 1920, dice así "Esperando ver engordar los gusanos que se os han de comer, amicalement, Capucine"

Tras esta publicación, comienza la época en la que Breton intentaría en vano integrarla en el grupo todo parece actuar en contra de tal pretensión y bastante se ha insistido ya por parte de la crítica acerca del tono agrío de su risa histérica en las ocasiones en que intentó las prácticas habituales de "rêve éveillé" y de la escritura automática, tono agrio que, literalmente, sacaba de sus casillas al teórico del movimiento La sesión de hipnosis a la que aceptó someterse el 4 de octubre de 1921 constituiría un rotundo fracaso por su obstinación en derramar vasos de sangría sobre quienes la rodeaban mientras susurraba poemas de Lamartine Poco a poco, los miembros del grupo se distanciaban de una creadora que les resultaba incómoda, entre otras cosas, por su empecinamiento en afirmar las evidencias, sus pretensiones de hermafroditismo (colectivamente cuestionadas) y su voluntad de publicar una recopilación de poemas de Sully-Pruhomme como creados por ella en una vida anterior y, por consiguiente, a su nombre Tales ligerezas encuentran su culminación en el acuerdo suscrito por ella el 18 de julio de 1922 con la Agencia de Viajes Transsylvalnia Express, con sede social en Nueva York y sucursal en París, mediante la cual la autora se comprometía a efectuar y guiar visitas turísticas de "clientes de la citada Agencia de paso por París y de sólida formación literaria" por los domicilios de los "prosistas, poetas, dramaturgos y ensayistas de la denominada escuela (sic) surrealista de París, en ausencia de los mismos

Sus manejos son rápidamente descubiertos el abandono, por parte de una turista, de un guante negro en el apartamento de Breton pone a éste sobre la pista —con las consecuencias por todos conocidas— e, inmediatamente, el

poeta última a todos sus compañeros a retirar el saludo a la autora y a cambiar las cerraduras de sus pisos Disponemos de varias versiones de este incidente, que no alteran lo sustancial del asunto, en un episodio en el que cabe encontrar la clave de la hermosa imagen de Aragon acerca de "esas cerraduras que cierran mal sobre el infinito", y de la predilección de Buñuel por las cerraduras

De este período datan las "Series homínidas de jitanjáforas", quizás su obra más conocida, actualmente traducida a 17 idiomas sin merma de sus cualidades guturales y plagiada, en lo esencial, por Huidobro en su Canto VII de Altazor Obra aparentemente espontánea, los numerosos borradores conservados demuestran el grado de dificultad real en la composición del texto, las variantes borborigmáticas son elocuentes al respecto

Todas las gestiones para seguir su rastro entre la aparición de su obra (1928) y la creación del "Chatatoire", en 1934, son infructuosas Reaparece, como es bien sabido, millonaria y viuda, y la mezcla de vocablos rusos y japoneses en su léxico habitual, perfectamente falsos, confirma la sospecha de que sus presuntos viajes a Japón y su boda con un industrial ruso en el exilio ocultaban en realidad un turbio asunto relacionado con la creación de una red cooperativa y sin ánimo de lucro de prostíbulos de lujo en el Canadá francés Poco importa su faceta de mujer de negocios en expansión reaparece en su mansión, llena de castaños, de Villejuif, de la que hará una "ciudad de los gatos" en su fantasía, forman junto con Chateaubriand y con Chatterton, los únicos seres dignos de ser tomados en consideración en el desarrollo de los procesos intectuales que elabora en la recomposición de los Châtiments de Hugo, obra inconclusa cuyos más deleznables fragmentos nadie se ha atrevido a publicar hasta la fecha —y cabe la esperanza de que tampoco lo intente nadie en lo sucesivo—

Esta vida apacible y solitaria acabará en 1942, durante la ocupación nazi Su ascendencia hebrea la delata ante los ocupantes, quienes además sospechan del régimen militar que ha impuesto a los gatos, clasificándolos en pelotones, brigadas, compañías y regimientos (en el momento de su detención, albergaba a 16457 gatos, todos varones en edad militar), y que creen ver en ellos un ejército de guerra bacteriológica, lo que, como es bien sabido, resulta absurdo, siendo los gatos de natural cariñoso Un decreto del gobernador militar de ocupaión, prohibiendo a todo militar "la desmesura en sus bigote", permite detenerla tras una noche febril dedicada a recortar según las nuevas ordenanzas las capilosidades de su ejército de hecho, 3691 se encontraban ya en regla No así el resto y la captura de los ejemplares rebeldes, la ceremonia simbólica de su redición y desarme mediante el corte de sus garfios y su testimonio en el proceso de la que un poeta resistente denominará "la Juana de Arco de los tiempos nuevos", constituyen uno de los episodios más gloriosos de la historia contemporánea francesa

Aún había que dar de hablar antes de ser ajusticiada, ya entrada la mañana del 29 de febrero de 1943 Su último deseo ante el pelotón de fusilamiento debe cumplirse ha solicitado jugar, por última vez, una partida de bolos Por respeto al invitado y haciendo gala de la proverbial caballerosidad teutónica el oficial al mando accede Una vez las pesadas bolas en su poder las lanza rodando violentamente contra el pelotón cuyos integrantes se desploman con fracturas diversas de tíbia de peroné y de tíbia y peroné son las más frecuentes Se

hace necesario destituir al oficial responsable y localizar y refrescar de su resaca al pelotóan de reserva, según las ordenanzas ello lleva su tiempo por cuanto los nombramientos no pueden surtir efecto hasta la oportuna publicación en el Boletín Oficial de la Compañía y por el recurso contencioso administrativo interpuesto por el oficial contra su destitución,que anula la orden de ejecución al mando de otro hasta la resolución definitiva, como es conocido Diversos atentados de la Resistencia interrumpen los trámites, la ofensiva aliada en Sicilía hace que el frente oriental se tambalee Cae una lluvía fría que corta la respiración y las lineas telefónicas Todo ello hace que la ejecución inicialmente prevista para las 7 a m deba retrasarse hasta las 10 43 a m del mismo día, dando lugar a un expediente administrativo depositado inconcluso en la actualidad en el fondo bibliográfico del Senado de EEUU (que sólo mediante la oportuna propina a un bedel ha podido consultar el autor, ya que es "materia reservada" hasta el año 1988), por el que se desestimaba un último recurso por defecto de forma presentado por el capellán castrense evangelista de la unidad

El monolito fálico que se eleva en el lugar mismo de la ejecución, inaugurado por Paul Claudel en 1969, conserva así fresca su memoria en palabras de Claudel, se trataba "de una lúcida combatiente de la libertad, adelantada en la resistencia nate el invasor, apostol de la humanidad que sugre y trabaja y cantora lírica e inflamada de las más nobles aspiraciones emanadas de la intimidad del creador, además de trabajadora ejemplar —lo que había de grangearle las incomprensiones de ese grupo de vagos y facinerosos que han dado en macucar el buen nombre de Francia, denominándose 'superrealistas'— (sic)" Estos, por su parte, poco despues de su muerte se juramentaban para no hablar de ella "ni siquiera bajo los efectos del alcohol de choucroute"

SÉCRETIONS (Secretillos)

La secrétaire a un secret
Quel est le secret de la secrétaire
L'excréteur qui la secrétaire

Est mort assassiné
Et c'est notre secret
Á nous deux maintenant
Á nouveau elle a un secret
Et ça crée des problèmes
Sacré secret!

C'EST LA GUERRE (It's Lager)

Venise exquise t'es une marquise
Mais c'est la guerre
Les bougies attaquent je suis patraque
Mais c'est la paix
Christophe Colomb n'était qu'un con
Même pas King-Kong
Y'a plus de guerres
La caravelle
Avec la belle
Qu'est-ce qu'elle est belle
Reine Isabelle
Fous-moi la paix

LE CALVAQUATRE

Des nuages dans l'eau
L'eau dans les nueges il pleut
Il pleut du calva
Puisqu'on est quatre

Les vaches sont à l'envers
On prend un autre verre
Un verre déther un verre de terre
C'est du Werther

Envers la terre
L'éther ni thé c'est du calva
Purée de pomme

Oú je m'asomme (ou c'est tout comme)
L'affaire Werther
C'est du Prévert
C'est un pré vert
Élémentaire mon cher Voltaire

Y'A PAS D'ABOMNÉ AU NUNÉRO QUE VOUS DEMANDEZ (1)

Chignon chignon chignon
Boulette de ton sourire
Phone phone téléphone
Tique tique rachitique
Nappe rouge et les sept nains
Carré bleu carré blanc et puis
Et puis
Et en plus
Des boutons boutonnés
Oreilles boutonnés
Pas une seule carie
Allô oui oui

(1) Llame mas tarde esta en el cafelito

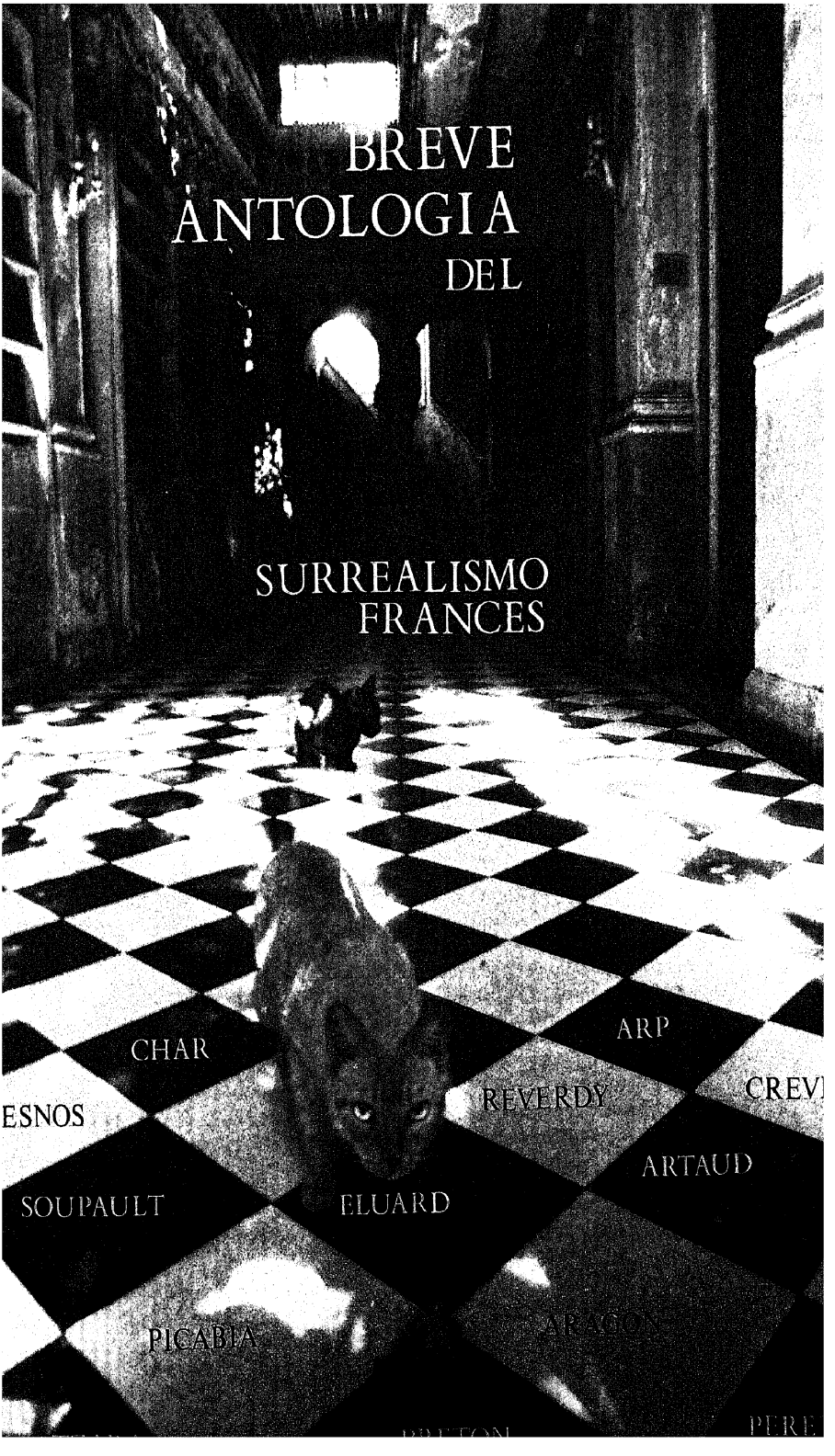
VIVE LES MARIÉS! (¡Vivan las marías!)

Les douze boulettes sonnent
Le mouchoir rougit Les apôtres s'empiffrent
Que son cuatro días (2)
Noir et blanc mais en couleur
Les rideaux portugais
Question de foie (3)
Six étages à monter
Si cet âge a monté
C'est l'infinitif
Typhoide c'est la tarte
Petit-fils méfie-toi
Du Judas
Il transpire (4)
On a vu pire
On nous avait pas invité
Mais voilà!
On est venu qunad même pour la bise
Et puis voilà!

À voile la mariée!
À poil!
À poil!
À poil!

Drôle de rhume qu'on a atrapé!

(1) Otras traducciones posible "Las marias viven", "Desearíamos que no se nos murieran las marias", "Mira que son vivas las marias", "María y el Vivales", "Maria tu vales", "Vale, Maria"
(2) En castellano en el original
(3) "Cuestión de fe" (juego de palabras)
(4) La grafía de "judas" es ambigua en el manuscrito Podría ser tanto "sudas" (avalado por la expresión "sudar como un condenado", -Judas-), como "Judas" o algo así


BREVE
ANTOLOGIA
DEL
SURREALISMO
FRANCES
CHAR
ESNOS
SOUPAULT
ELUARD
PICABIA
ARP
REVERDY
ARTAUD
ARAGON
CREV
PERE

BREVE ANTOLOGIA DEL SURREALISMO FRANCES

Introducción y presentacion de los autores por ENRIQUE CONTRERAS Selección y traduccion por ENRIQUE CONTRERAS Y JESÚS GARCIA GALLEGO



El alba, PAUL DELVAUX.

Yo ví espíritus reunidos; llevaban sombreros en la cabeza

Swedemborg

El hombre que habla de bueyes probablemente soñará con bueyes. Y la condición humana, que somete a la inmensa mayoría de nuestros semejantes al yugo de una experiencia cotidiana incompatible con una gran elevación de pensamiento, suele muy a menudo esterilizar nuestros sueños perdiendo su poder reproductor la aptitud para cualquier especie de grandeza, aún en los espíritus habitados por una untuosa imaginería.... Entre todas las facultades que, en el hombre, tienen hoy que sufrir la vida demasiado intensa de los instintos sociales, ninguna hay que sufra más que la facultad de soñar. Se equivocaría quien no viera en ello más que un detalle sin importancia. La maquinaria del sueño instalada en nuestro cerebro tiene su razón de ser. Esta facultad que mantiene tratos con el misterio de las tinieblas, es como un único conducto por el cual el hombre se comunica con lo oscuro.

(***Thomas de Quincey,*** *Suspiria de profundis*)

PUNTOS DE PARTIDA

"Cambiar el mundo" "Cambiar la vida"

Cambiar las cosas es tal vez la tarea más ingente y a primera vista la más estéril El Surrealismo se detuvo en el *sentido* de las cosas para alcanzar dicha transformación *La elección libre* adquiere en él una dimensión revolucionaria Bastará elegir un objeto tamizándolo con una conciencia imaginante para transmutar su esencia, su sentido Pero las cosas no se transforman, el mundo, la vida, no alcanzarán cambio alguno si no las sometemos al influjo de la *pasión* y el *sueño* Con todo advertía Breton, los siglos bolas de nieve no amontonan al rodar nada más que pequeños pasos de hombre" Tal vez porque el hombre pierde en el camino de su propia revelación los mecanismos que pudieran haberle ayudado en la culminación del *deseo* debe preservar su capacidad de ver 'por vez primera *inocencia* —fuente de todas las preguntas

Ya es bastante, por el momento, que una sombra tan bella baile al borde de la ventana por la que cada día voy a empezar a arrojarme "

Esta frase arroja luz sobre la actitud surrealista El hombre necesita ganar su propia vida La libertad no se entiende si no es ejecitada de forma integral

Liberar las coacciones de orden familiar, de orden lógico Liberar las compulsiones de orden social, moral y del gusto que nos retienen en el estrecho cerco de la 'responsabilidad', es con ellos la consigna Esta disposición ha de recubrirse, si acaso, de una leve coraza que la preserve de contagio *el umor* o el sentido de la inutilidad teatral y sin alegría de todo, en palabras de Vaché, y la apetencia de *lo maravilloso* serán el sendero que nos lleve a la 'auténtica vida'

Familia, patria, religión, trabajo u honor Todos estos conceptos fatuos asfixiados tras el oropel de las bendiciones, deben ser definitivamente desenmascarados y desarmados

"Nosotros queremos y tendremos el 'más allá' en vida"

Alto era el punto de mira de los insurrectos Tómense, pues, las palabras por ellos provocadas como un vehículo intimidatorio contra el viejo espíritu Como otro de los talismanes esgrimidos para alcanzar el extravío más razonable *la emancipación del espíritu*

CONDE DE LAUTREAMONT

"De pie sobre la roca, mientras el huracán me azotaba los cabellos y el manto, observaba extasiado esa fuerza de la tempestad que se encarnizaba con un navío, bajo un cielo sin estrellas Seguí, con actitud triunfante, todas las peripecias del drama desde que el barco echó anclas hasta el momento en que se sumergió, vestidura fatal que arrastró a las entrañas del mar a todos aquellos a quienes envolvía como un manto ()

Cuando el lugar donde se había desarrollado la lucha del barco mostró claramente que éste había ido a pasar el resto de sus días en la planta baja del mar, entonces, una parte de los que fueron arrastrados por las olas reaparecieron en la superficie Luchaban a brazo partido dos juntos o tres juntos, era el mejor modo de salvar sus vidas, pues trababan sus movimientos y se hundían como cántaros agujereados "

(*Los cantos de Maldoror* Canto 2)

"Las perturbaciones, las ansiedades, las depravaciones, la muerte, las excepciones en el orden físico o moral, el espíritu de negación, los embrutecimientos, las alucinaciones favorecidas por la voluntad, los tormentos, la destrucción, los trastornos, las lágrimas, las insaciabilidades, las servidumbres, las imaginaciones penetrantes, las novelas, lo inesperado, lo que no debe hacerse, las peculiaridades químicas del buitre misterioso que acecha la carroña de alguna ilusión muerta, las experiencias precoces y abortadas, las oscuridades con caparazón de chinche, la terrible monotonía del orgullo, la inoculación de los estupores profundos, las oraciones fúnebres, las envidias, las traiciones, las tiranías, las impiedades, las irritaciones, los despropósitos agresivos, la demencia, el spleen, los terrores razonados, las inquietudes extrañas que el lector preferiría no sentir, las muecas, las neurosis, las hileras ensangrentadas por las que se hace pasar la lógica que no tiene salida las exageraciones, la falta de sinceridad, los parloteos, las vulgaridades, lo sombrío, lo lúgubre, los partos peores que los asesinatos, las pasiones, el clan de los novelistas de tribunales, las tragedias, las odas, los melodramas, los extremos presentados perpetuamente, la razón silbada impunemente, los olores de gallina mojada, las insipideces, () las caducidades, las impotencias, las blasfemias, las asfixias, las sofocaciones, las rabias, frente a esos inmundos osarios que con sólo nombrarlos enrojezco, es hora ya de reaccionar contra lo que nos ofende y nos doblega autoritariamente"

(*Poesías*)

RIMBAUD

"Sacerdotes, profesores, maestros, os engañais entregandome a la justicia. Nunca he pertenecido a este pueblo, nunca fui cristiano, soy de la raza de los que cantan en el tormento, no comprendo las leyes, no tengo sentido moral, soy un bruto, os equivocais.

Sí tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una bestia, un negro. Pero puedo ser salvado. Vosotros sois falsos negros, maníacos, feroces, avaros. Mercader, eres negro, magistrado, eres negro, has bebido un licor no tasado, de la fabrica de Satan"

("Mala sangre" de *Una temporada en el Infierno*)

MARQUES DE SADE

"Amigo mio, continuó aquel hombre honesto, apretando mis manos, la idea de que el mal pueda llevar alguna vez al bien es uno de los más espantosos productos de la cabeza de los tontos. El hombre es débil, ha sido creado así por la mano de Dios, no me corresponde a mí profundizar en las causas de esta decisión suprema ni me corresponde tampoco castigar al hombre por ser como necesariamente debe ser. Debo poner todos los medios a mi alcance para intentar hacerle tan bueno como le sea posible, pero ninguno para castigarle por no ser como sería preciso que fuese. Debo enseñarle. Todo hombre tiene este derecho para con sus semejantes, pero a nadie le corresponde el regular las acciones de los demás. () Solo hay un enemigo al que yo tema —prosiguió Zamé— al europeo inconstante, vagabundo, que renuncia a sus goces para ir a turbar los de los demás, suponiendo que en los demás sitios hay riquezas más preciadas que las suyas, deseando sin cesar un gobierno mejor porque no sabe hacer el suyo placentero, turbulento, feroz, inquieto, nacido para la desgracia del resto de la tierra, catequizando al asiático, encadenando al africano, exterminando al ciudadano del Nuevo Mundo y buscando aún en medio de los mares nuevas islas para subyugar"

(*Historia de Sainville y Leonore*)

GERARD DE NERVAL

"¿Por qué —me preguntaba— no franquear de una vez las místicas puertas armado con toda mi voluntad para dominar mis sensaciones en lugar de limitarme a padecerlas? ¿No sería posible domesticar tan atractivas quimeras e imponer alguna regla a los espíritus nocturnos que se recrean a costa de nuestra razón? El sueño ocupa la tercera parte de nuestra vida. De alguna manera viene a ser el consuelo de las desazones de nuestras jornadas o el amargor de sus alegrías. Pero, por mi parte, nunca he experimentado que el sueño sea descanso. Después de un entontecimiento de algunos minutos, comienza una vida nueva liberada de los condicionamientos del tiempo y del espacio, y sin duda muy parecida a la que nos espera después de la muerte. ¿Quién sabe si no existirá un vínculo entre dichas dos existencias y si no le será posible a la mente anudarlo desde el presente mismo?"

(*Aurelia o el sueño y la vida*)

ALFRED JARRY

FABLE

"Una lata de carne de buey, encadenada como unos gemelos,
Vio pasar a una langosta que se le parecía fraternalmente
Esta iba armada de un duro caparazón
En el cual se leía que en el interior, como en la lata, todo era tierno,
(Boneless and economical)
Bajo la cola replegada
Probablemente ocultaba la langosta una llave para abrirla
De repente enamorado, el buey sedentario
Dijo a la pequeña conserva automóvil viviente
Que si consentía aclimatarse
Junto a él, en los escaparates terrestres,
Sería condecorada con muchas medallas de oro"

JACQUES VACHE

Al señor André Breton

5 de julio de 1916

Querido amigo,
He desaparecido de la circulación de Nantes bruscamente y por ello me excuso — Pero al Señor Ministerio de la Guerra (como dicen) — le ha parecido indispensable mi presencia en el frente en un plazo muy breve y he debido obedecer

Estoy destinado como Intérprete de las tropas británicas — Situación bastante aceptable en esta época de guerra, pues me tratan como a un oficial — caballo equipajes variados y ordenanza — Empiezo a oler a británico (la laca, el té y el tabaco rubio)

Pero, de todas maneras, de todas maneras, ¡qué vida! No tengo (naturalmente) nadie con quien hablar, ni libros que leer, ni tiempo para pintar — En suma *temiblemente* aislado — I say, Mr the Interpreter — Will you Perdón, ¿el camino hacia? Have a cigar, sir? — Tren de abastecimiento, habitantes, alcalde y ticket de alojamiento — Un obús que afirma y lluvia, la lluvia, la lluvia, lluvia — lluvia — lluvia — doscientos camiones en fila, en fila — en fila

Resumiendo, vuelvo a ser presa del *temible* aburrimiento (véase más arriba) de las cosas sin interés alguno— Para divertirme — Imagino — Los Ingleses son en realidad alemanes, y estoy en el frente con ellos, y por ellos — Fumo con toda seguridad un poco de "hierba", este oficial "al servicio de Su Majestad" va a transformarse en andrógino alado y a bailar la danza del vampiro — escupiendo té con leche — Y después me voy a despertar en una cama conocida y me voy a descargar barcos — tú a mi lado — agitando la varita eléctrica

¡Oh! va basta — ¡va basta!, es demasiado incluso — un traje negro, un pantalón con raya, charoles apropiados — París — telas a rayas — pijamas y libros sin cortar — ¿dónde vamos a sentarnos? nostálgicas cosas muertas con la anteguerra — Y después— después ¿qué? Nos reímos, ¿verdad?

" Iremos hacia la ciudad "

"Tu alma es un paisaje selecto "

"Su abrigo de color pardo solía deformarse en los bolsillos "

"Con el corazón contento, subí "

El atardecer de un fauno y Cesarea Elvira con los ojos bajos y la hermana de Narciso desnuda

¡Oh! ¡ya basta! ¡ya basta!, es demasiado incluso

Sidney Melbourne — Viena — New York y regreso — Hall de Hotel — transatlantico barnizado, resguardo de equipaje Gerente de Hotel — Vividores — y Regreso

Me aburro, querido amigo — ¿sabes? — pero te aburro a ti también y después de pensarlo acabo aquí

Recuerda que tengo (y te ruego que lo aceptes) una buena amistad contigo —que por lo demás mataré —(sin escrúpulos quizás)— después de haberte saqueado indebidamente de probabilidades inciertas

Te pido ahora seriamente que me escribas

M Vaché —intérprete —
H Q 517th Div Tren A S C B E F

Saludo al pueblo polaco de acuerdo con los ritos y te envío el mejor recuerdo de

J T H

P S Releo mi carta, y la encuentro — en definitiva incoherente — y muy mal escrita — Me excuso educadamente

Y para que así conste

J T H

ANTONIN ARTAUD

Cualquiera que haya tenido ante los ojos alguno de los textos de Artaud ha debido sentir un negro y oscuro desasosiego, un impulso inexorable a aventurarse en la vida ¿o mejor dicho en "la larga muerte" de quien les dio nacimiento

¿Que relacion hay entre el cuerpo y el espiritu?
Reflexionando bien ninguna
Sabemos lo que es el cuerpo,
pero el espiritu
¿Quien dijo que es el principio de donde brota todo lo vivo?

El joven Artaud, a quien el cine (1) retuvo para siempre, irradia un fulgor extraño. Parece que las aguas de sus ojos HAYAN VISTO MAS ALLA, más allá en esa zona tras la que no hay regreso.

La nariz, *donde comienzan las tinieblas de lo absoluto*, perfila la belleza de un rostro bañado por sueños y fantasmas.

Las manos de alambre para revolver las entrañas, para atrapar la sombra atroz que adquiere el aspecto de un pájaro.

Los cabellos, negros y brillantes, como lenguas externas de un fuego interior en el que habrá de consumirse la pálida belleza de este rostro.

Lo demas, todo cuanto de él ya es nuestro, escapa a los márgenes de la literatura. Ninguna formula puede encerrar el movimiento del

klaver strivá
cavur tavivá — *Hombre Incompleto*
scaver kavivá (2)
okar trivá

Al surrealismo, a ese "grito del espíritu que regresa hacia sí mismo decidido a pulverizar *desesperadamente* sus cadenas", se suma Artaud. Y nunca alcanzaron los surrealistas a publicar textos colectivos más vehementes que bajo el impulso de su espectro doliente.

En el año 25, el año en el que limpio de todo lo accesorio el lenguaje se convierte en ARMA, Artaud dirige ***La Revolution Surrealiste***

Abrid las cárceles, licenciad el ejército

Luego, en los años (1937-1946) de la gran locura, internado en los asilos de Sotteville-lesRouen, Villa Evrard y Rodez, sometido a distintos tratamientos —electro shock incluido—

No hay nada mejor que el cianuro de potasio, el ácido prúsico o el electro shock para arrebatarle a un hombre ciertas facultades supranormales

Artaud no será ya sino el grito macabable que brota de la herida que a todos nos aflige

Apura lector, este aliento surgido del desgarro este pulso emergido en la escisión por la que nos dimos al lenguaje, prosigue el lento y lacerante gusano de su travecto

Por las venas infimtas de los espíritus perdidos y de los espíritus reunidos, el mismo escalofrío

CORRE

(1) *Jean d'Arc* de Dreyer 1928
(2) *Artaud le Momo* Paris 1947

EL PALACIO ASEDIADO

En el verde valle donde reinan los ángeles buenos
Un hermoso palacio, un resplandeciente palacio en otro tiempo
Se elevaba
El Rey Pensamiento tenía sus extraños asientos
En ese palacio
Y la tierra no ofreció nunca a sus ángeles buenos
Para desplegar su vuelo
Un palacio más maravilloso

Estaba coronado de llamas,
Estaba todo iluminado
Ahora bien esto ocurría en el más allá de las épocas
Y cada vez que el viento movía sus plantas
Girando sobre sus piedras brillantes
Ascendía un aroma que desafiaba al tiempo
Si vosotros hubierais pasado, viajeros rezagados
Oh caminantes perdidos en las rutas de la fábula
Hubierais visto a través de los vidrios inefables
A las almas desplegarse al son de un laúd
En un orden perfecto
Alrededor del trono se encontraba
En su pose fantomática
El Maestro, el Porfirogeneta, el Rey
Majestuoso del Palacio fantástico

Pero un día se desplegó el vuelo de los negros espíritus
Pasaron como una ola de tinieblas
Sobre el palacio Y la tempestad funebre
Sólo dejó a su paso un largo grito
De desesperacion y el saqueo de la gloria
Del monarca prestigioso cuya memoria
No es mas que el sueño de un sueño

Y pasando a través del palacio desierto
Veréis tras las ventanas moribundas
Vastas sombras desplazandose sin fin
En el atroz concierto de musicas estridentes
Mientras que un pueblo loco se estrella contra las puertas
hacia la eternidad y se desplaza,
Y ríe —pero no puede sonreír

EN LA MISA

Dejad las cavernas del ser Venid La mente sopla por fuera de la mente Es hora de abandonar vuestras moradas Ceded al Todo-Pensamiento Lo Maravilloso está en la raíz de la mente

Nosotros pertenecemos a lo profundo de la mente, al interior de la cabeza Ideas lógica, orden, Verdad (con V mayuscula), Razón lo damos todo a la nada de la muerte Cuidado con vuestras lógicas, señores, cuidado con vuestras lógicas que no sabéis hasta dónde nuestro odio por la lógica puede llevarnos

Sólo mediante una desviación de la vida, mediante una interrupción impuesta a la mente, se puede fijar la vida en su fisonomía llamada real, pero la realidad no se encuentra ahí debajo Es por lo que a nosotros, que aspiramos a una cierta eternidad, surreal nosotros que desde hace tanto tiempo ya no nos consideramos en el presente y que somos a nosotros mismos como nuestras sombras reales, no hay que venir a fastidiarnos en la mente

Quien nos juzgue no ha nacido a la mente, a esta mente de la que hablamos y que para nosotros está fuera de lo que vosotros llamáis mente No es necesario llamar demasiado nuestra atención sobre las cadenas que nos atan a la petrificante imbecilidad de la mente Hemos puesto la mano sobre una bestia nueva Los cielos responden a nuestra actitud de absurdo insensato Esta costumbre que tenéis de ignorar las cosas no impedirá ue los cielos se abran el día señalado y una nueva lengua se instale en medio de vuestras transacciones imbéciles, nos referimos, a las transaciones imbéciles de vuestro pensamiento

Hay signos en el Pensamiento Nuestra actitud de absurdo y de muerte es la de la mejor receptividad A través de las grietas de una realidad en lo sucesivo inviable, habla un mundo voluntariamente sibilino

I TIBI E

Quittez les cavernes de l'être Venez L'esprit souffle en dehors de l'esprit Il est temps d'abandonner vos logis Cedez a la Toute-Pensée Le Merveilleux est a la racine de l'esprit

Nous sommes du dedans de l'esprit de l'intérieur de la tête Idées logique cloche Vérité (avec un grand V) Raison nous donnons tout au néant de la mort Gare à vos logiques Messieurs gare à vos logiques vous ne savez pas jusqu'où notre haine de la logique peut nous mener

Ce n'est que par un détournement de la vie par un arrêt imposé à l'esprit que l'on peut fixer la vie dans sa physionomie dite réelle mais la réalité n'est pas là-dessous C'est pourquoi nous qui croyons à une certaine éternité surelle nous qui depuis longtemps ne nous considérons plus dans le présent et qui sommes à nous-mêmes comme nos ombres réelles il ne faut pas venir nous emboîter en esprit

Qui nous juge n'est pas ni à l'esprit ni à cet esprit que nous voulons dire et qui est pour nous en dehors de ce que vous appelez l'esprit Il ne faut pas trop attirer notre attention sur les chaînes qui nous rattachent à la pétrifiante imbécillité de l'esprit Nous avons mis la main sur une bête nouvelle Les cieux répondent à notre attitude d'absurdité insensée Cette habitude que vous avez de tourner le dos aux questions n'empêchera pas au jour dit les cieux de s'ouvrir et une nouvelle langue de s'installer au milieu de vos tractations imbéciles nous voulons dire des tractations imbéciles de votre pensée

Il y a des signes dans la Pensée Notre attitude d'absurdité et de mort est celle de la réceptivité la meilleure à travers les fentes d'une réalité désormais inviable parle un monde volontairement sibyllin

DIARIO DEL INFIERNO

(fragmento)

La vida madurará, los acontecimientos se desarrollarán, los conflictos espirituales se resolverán, y yo no participaré en ello No tengo nada que esperar, ni por el lado físico ni por el moral Para mí, el dolor perpetuo y la sombra, la noche del alma, y no tengo voz para gritar

Dilapidad vuestras riquezas lejos de este cuerpo insensible al que ninguna estación, ni espiritual, ni sensual, le importa

Escogí el ámbito del dolor y de la sombra como otros escogieron el de la irradiación y el hacinamiento de la materia

Yo no trabajo en la extensión de un campo cualquiera

Yo trabajo en la única duración

La vie va se faire les événements se dérouler les conflits spirituels se résoudre et je n'y participerai pas Je n'ai rien à attendre ni du côté physique ni du côté moral Pour moi c'est la douleur perpétuelle et l'ombre la nuit de l'âme, et je n'ai pas une voix pour crier

Dilapidez vos richesses loin de ce corps insensible à qui aucune saison ni spirituelle, ni sensuelle ne fait rien

J'ai choisi le domaine de la douleur et de l'ombre comme d'autres celui du rayonnement et de l'entassement de la matière

Je ne travaille pas dans l'étendue d'un domaine quelconque

Je travaille dans l'unique durée

POSDATA

¿Quién soy?
¿De donde vengo?
Soy Antonin Artaud
y cuando lo diga
como sé decirlo
inmediatamente
veréis mi cuerpo actual
volar en pedazos
y rehacerse
bajo diez mil destacadas facetas
un cuerpo nuevo
en el que no podreis
nunca jamás
olvidarme

POST-SCRIPTUM

Qui suis-je? / D'ou je viens / Je suis Antonin Artaud / et je le dise / comme je sais le dire / immediatement / vous verrez mon corps actuel / voler en eclats / et se ramasser / vous dix mille aspects notoires / un corps neuf / ou vous pourrez / plus jamais / s'oublier

Este parisano de París' de resistencia envidiable que vio morir —de la forma que queráis pero jamás imposiblemente— a amigos y enemigos de generación

Este hombre que en la larga puesta de su vida, escribía para hacer olvidar cuanto había escrito y que

contra la exhuberante sombra de su rastro exclamaba

Nada aprendí de todo lo que he visto lo he visto
En cano Lo he bebido como un vino
Demasiado rancio sin gusto ni calor un cino cacio un vaso
Volcado sobre la vida un vinagre
De todo desabrido salvo de amargura
o
Sera tan hermoso morir cuando llegue
La noche de al fin morir al fin
De al fin amor mio de morir la noche de al fin
Morir

Este hombre —decía, digo— ha sido uno de los vigías más esclarecidos de este tiempo y

n a d i e p o d r á d e c i r n u n c a
N U N C A

que su frente impetuosa rehuyera alguno de los tumultos con que la conciencia del siglo se ha visto zarandeada

Acabaremos con todo Y en primer lugar destruiremos esta civilización que os es tan querida, en la que sois modelados como fósiles en el mineral Mundo occidental, estas condenado a muerte

El desorden de esta vida, ese desorden que cristaliza en la Aventura, no aventuró sino prender con álito quemante y abrasado, en las secas faldas del Viejo Mundo

Este hombre, rebelde impenitente

nosotros somos de esos que siempre tenderán la mano al enemigo

Este escritor revolucionario que abandonó los estudios de medicina para no ocupar una posición "digna" en la vida

Este ser irreductible, pleno de furia, con la antorcha de la rebelión entre los dedos

siempre podeis gritarme Firmes
visitó

—estrella a estrella ruptura a ruptura, muerte a muerte—
el campo de contorno de los supervivientes
y va en él, comido por los pájaros tranquilo devastado por las águilas
aun no ha nacido el obus que podría contenerme
nada sino un olvido luminoso ha pretendido, o tal vez, como en el "Adiós" de
Rimbaud mantener el paso ganado

Louis Aragon, pasa!

REINABA UN PERFUME

Reinaba un perfume de grillos y de mentas
Un silencio de pájaros acariciaba las aguas remansadas
Donde las mieses desnudaban la tierra
El lis amarillo revelaba los límites de las ciénagas
Desde lo mas profundo de la impenetrable hierba
Las cañas elevaban sus espigas de seda
Era a fines de mayo cuando enrojecía la amapola
Bajo la flor cortada la tierra estaba húmeda
Y mis dedos se hundían allí donde el sol no llega
Y yo pensaba que habrá otros tiempos semejantes
Y yo pensaba que un día no lejano
Ya no regresaré jubiloso a tu lado
Trayéndote estos ramos de largos tallos verdes
Ni te veré tomar las flores que te ofrecen
Ni el azul de tu blusa ni el azul de tus ojos
Ni la trivialidad de compararlo con el cielo
Ya no gritaré tu nombre bajo las ventanas
Ya no te buscaré bajo las grandes hayas
Ni en los canales bajo los sauces llorones
Ni en el patio empedrado indiferente a todo
No tendrán ya los espejos el espíritu de tu semblante
Nunca más hallaré tu sombra tu huella
En días no lejanos por la angosta escalera
Y ya nunca tendré miedo de que sientas frío
Ya no acariciaré tus cabellos por la noche
Ni sufriré el dolor de no verte jamás
Mi corazón ya no esperará encendido
Una palabra tuya en el cuarto contiguo
Ignoraré para siempre mi profunda miseria
Y no diré que el mundo está vacío

Sin el anillo de tus brazos para siempre dormidos
No dejaré de ignorar cuánto los amé
Ves como vida y muerte están bien hechas
El niño llora porque se termina la fiesta
El hombre tiene sobre él una maravillosa ventaja
La de no llevar en los ojos sus penas
Gracias a un desvanecimiento razonable e inmenso
Y bendito sea el viento que barre la arena
Bendito el fuego donde arde el papel leído
Amor mío amor mío qué más puedes querer
Existen palabras a las que sólo el silencio sucede
Qué otra felicidad tu violencia pretende
Nube que te transformas nube desordenada
Que al fin se dispersa en el cielo estrellado

(*Les Yeux et la Mémoire*, 1954)

IL REGNAIT UN PARFUM

Il regnait un parfum de grillons et de menthes / Un silence d'oiseaux frolait les eaux dormantes / Ou près des fauchaisons montrant leur sol secret / Un iris jaune trahit l'avance des marais / Du cœur profond de l'herbe impénétrable au jour / Les roseaux élevaient leurs épis de velours / C'était à la fin mai quand rougit l'amolze / La terre était mouillée au pied des fleurs cueillies / Et mes doigts s'enfonçaient plus bas que le soleil / Et je songeais qu'il y aura des temps pareils/ Et je songeais qu'un jour pareil dans pas longtemps / Je ne reviendrai plus vers toi le cœur battant / Portant de longs bouquets pâles aux tiges vertes / Je ne te verrai plus prenant les fleurs offertes / Et le bleu de ta robe et le bleu de tes yeux / Et la banalité d'y comparer les cieux / Je n'irai plus criant ton nom sous les fenêtres / Je ne chercherai plus tes pas sous les grands hêtres / Ni tout le long du bief sous les saules pleurant / Ni dans la cour pavée à tout indifférent / Les miroirs n'auront plus l'accent de ton visage / Je ne trouverai plus ton ombre et ton sillage / Un jour dans pas longtemps par l'escalier étroit / Et je ne craindrai plus jamais que tu aies froid / Je ne toucherai plus ta chevelure au soir / Je ne souffrirai pas de ne jamais te voir / Je ne sentirai plus le cœur me palpiter / Pour un mot de ta voix dans la chambre à côté / J'ignorerai toujours ma profonde misère / Et je ne dirai pas que le monde est désert / Sans l'anneau de tes bras dormant au grand jamais / J'ignorerai toujours combien je les aimais / Vois-tu comme la vie et la mort sont bien faites / L'enfant pleure au retour que s'achève la fête / L'homme a sur lui cet avantage merveilleux / De ne pas emporter ses regrets dans ses yeux / Par un effacement immense et raisonnable / Et bénit soit le vent qui balaira le sable / Et bénit soit le feu brûlant la lettre lue / Mon amour mon amour que voulais-tu de plus / Il est des mots que ne peut suivre qu'un silence / Et quel autre bonheur aurait ta violence / O nuage changeant nuage éphémère / Qui se disperse enfin sur le ciel étoilé

POEMA PARA GRITAR EN LAS RUINAS

Escupamos los dos los dos juntos
Sobre lo que hemos amado
Sobre lo que hemos amado los dos
Si quieres hagámoslo los dos
Es un aire de vals e imagino
Lo que de sombrío e inigualable pasa entre nosotros
Como un diálogo de espejos abandonados
En la consigna de alguna parte tal vez Foligno
O Auvergne la Bourboule

Ciertos nombres están cargados de un trueno lejano
Si quieres escupamos los dos sobre estos países inmensos
Donde se pasean pequeños coches de alquiler
Si Quieres pues todavía falta algo
Algo
Que nos una quieres escupamos
Los dos es un vals
Una especie de sollozo cómodo
Escupamos escupamos pequeños automóviles
Escupamos es la consigna
Un vals de espejos
Un diálogo en ningún sitio
Escucha estos países inmensos donde el viento
Llora sobre lo que hemos amado
Uno de los dos es un caballo que se apoya en la tierra
El otro un muerto agitando ropa el otro
La huella de tus pasos Me acuerdo de un pueblo desierto
Vespaldas de una montaña quemada
Me acuerdo de tu espalda
Me acuerdo de tu codo
Me acuerdo de tu ropa
Me acuerdo de tus pasos
Me acuerdo de una ciudad donde no hay caballos
Me acuerdo de tu mirada que ha quemado
Mi corazón desierto un muerto Mazeppa que un caballo
Se lleva delante de mí como aquel día en la montaña
La embriaguez precipitaba mi carrera por entre las encinas mártires
Que sangraban proféticamente mientras
El día palidecía sobre camiones azules
Me acuerdo de tantas cosas
De tantas tardes
De tantas habitaciones
De tantos caminos
De tantas cóleras
De tantas paradas en lugares sin importancia
Donde sin embargo se despertaba el espíritu del misterio parecido
Al grito de un niño ciego en una estación-hotenza
Me acuerdo
Hablo pues al pasado del que nos reímos
Si al corazón le apetece el sonido de mis palabras
Amó Fue Vino Acarició
Esperó Acechó las escaleras que cruzaron
Oh violencias violencias soy un hombre hechizado
Esperó esperó profundos pozos
He creído morir de esperar
El silencio afilaba lápices en la calle
Aquel taxi que tosía va a reventarse a otra parte
Esperó esperó las voces ahogadas

Delante de la puerta el lenguaje de las puertas
Esperó hipo de las casas
Los objetos familiares esperaban su turno
Esperó la apariencia fantasmal Esperó
Esperó a los presidiarios fugados
Esperó En Nombre de Dios
De un penal de resplandores y de repente
No Estúpido No
Idiota
El zapato ha pisoteado la lana de la alfombra
Regreso apenas
Amó amó amó pero no puedes saber cuanto
Amó está en pasado
Amó amó amó amó amó
Oh violencias
Qué ocurrencias tienen los
Que hablan del amor como de una historia de prima
Ah mierda con toda esta falsa apariencia
Sabes cuando esto se convierte en una auténtica historia
El amor
Sabes
Cuando toda respiración conduce a la tragedia
Cuando los colores del día son lo que hace una risa
Un aire una sombra de sombra un nombre arrojado
Que todo quema y que se sepa en el fondo
Que todo quema
Y que se dice Que todo quema
Y el cielo tiene el sabor de la arena diseminada
El amor cabrones el amor para vosotros
Es llegar a acostarse juntos
Llegar
Y después ah ah todo el amor está en esto
Y después
LLegamos a hablar de lo que es
Acostarse juntos durante años
Enténdeis
Durante años
Parecidas a velas marinas que caen
Sobre el puente de un navío cargado de apestados
En una película que vi recientemente
Una a una
La rosa blanca muere como la rosa roja
Qué es entonces lo que me emociona hasta tal punto
En estas últimas palabras
La última palabra puede ser palabra en la cual
Todo es atroz terriblemente irreparable
Y desgarrador Palabra pantera Palabra electrica
Silla

La última palabra de amor os lo imagináis
Y el último beso y la última
Indolencia
Y el último sueño. Dijeté que divertido
Pensaba simplemente en la última noche
Ah todo adquiere ese sentido abominable
Me refería a los últimos instantes
Los últimos adioses el último suspiro
La última mirada
El horror el horror el horror
Durante años horror
Escupamos ¿quieres?
Sobre lo que hemos amado juntos
Escupamos sobre el amor
Sobre nuestras camas deshechas
Sobre nuestro silencio y sobre las palabras balbuceadas
Sobre las estrellas aunque fuesen
Tus ojos
Sobre el sol aunque fuese
Tus dientes
Sobre la eternidad aunque fuese
Tu boca
Y sobre nuestro amor
Aunque fuese
El amor
Escupamos ¿quieres?

(*La Grande Gaîté* 1929)

POEME A CRIER DANS LES RUINES

Tous deux crachons tous deux / Sur ce que nous avons aimé / Sur ce que nous avons aimé tous deux / Si tu veux car ceci tous deux / Est bien un air de valse et j'imagine / Ce qui passe entre nous de sombre et d'inégalable / Comme un dialogue de miroirs abandonnés / A la consigne quelque part Poligny peut-être / Ou bien Auvergne la Bourboule / Certains noms sont chargés d'un tonnerre lointain / Veux-tu crachons tous deux sur ces pays immenses / Où se promènent de petites automobiles de louage / Veux-tu car il faut que quelque chose encore / Quelque chose / Nous réunisse veux-tu crachons Tous deux c'est une valse / Une espèce de sanglot commode / Crachons crachons de petites automobiles / Crachons c'est la consigne / Une valse de miroirs / Un dialogue nulle part / Ecoute ces pays immenses où le vent / Pleure sur ce que nous avons aimé / Un d'eux est un cheval qui s'accoude à la terre / L'autre un mort agitant un linge l'autre / La trace de tes pas Je me souviens d'un village désert / A l'épaule d'une montagne brûlée / Je me souviens de ton épaule / Je me souviens de ton coude / Je me souviens de ton linge / Je me souviens de tes pas / Je me souviens d'une ville où il n'y a pas de cheval / Je me souviens de ton regard qui a brûlé / Mon coeur désert un mort Mazeppa qu'un cheval / Emporte devant moi comme ce jour dans la montagne / L'ivresse précipitait ma course à travers les chênes martyrs / Qui saignaient prophétiquement tandis / Que le jour faiblissait sur des camions bleus / Je me souviens de tant de choses / De tant de soirs / De tant de chambres / De tant de marches / De tant de colères / De tant de haltes dans des lieux nuls / Où s'éveillait pourtant l'esprit du mystère pareil / Au cri d'un enfant aveugle dans une gare-frontière / Je me souviens / Je parle donc au passé Que l'on rie / Si le coeur vous en dit du son de mes paroles / Lima Fut Fint Caressa / Attendit Epia les escaliers qui craquèrent / O violences violences je suis un homme hanté / Attendit attendit puits profonds / J'ai cru mourir d'attendre / Le silence taillait des crayons dans la

rue / Ce taxi qui tournait vers ailleurs / Attendu attendu les cors etouffees / Devant la porte le langage des portes Hoquet des maisons attendu Les objets familiers prenaient a tour de role / Attendu l'aspect fantomatique Attendu Des forcats en aides Attendu / Attendu Nom de Dieu / D un bagne de lueurs et soudain / Non Stupide Non / Idiot / La chaussure a foule la laine du tapis / Je rentre a peine / Ame ame ame mais tu ne peux pas savoir combien ! Ame c est au passe / Ame ame ame ame ame O violences / Ils en ont de bonnes eux / Qui parlent de l amour comme d une histoire de cousine Ah merde pour tout ce faux-semblant / Sais-tu quand cela devient vraiment une histoire / L amour Sais-tu / Quand toute respiration tourne a la tragedie / Quand les couleurs du jour sont ce que les fait un vin / L un a une ombre d ombre un nom jete / Que tout brule et qu on sait au fond / Que tout brule ! Et qu on dit Que tout brûle / Et le ciel a le gout du sable disperse / L amour salauds l amour pour tous / C est d arriver a coucher ensemble / D'arriver / Et apres Ha ha tout l amour est dans ce / Et apres / Nous arrivons a parler de ce que c est que de / Coucher ensemble pendant des annees / Entendez-vous / Pendant des annees / Pareilles a des voiles marines qui tombent / Sur le pont d un navire charge de pestiferes / Dans un film que j ai vu recemment / L une a une / La rose blanche meurt comme la rose rouge / Qu est-ce donc qui m émeut a un pareil point / Dans ces derniers mots / Le mot dernier peut-etre mot en qui / Tout est atroce atrocement irreparable / Et dechirant Mot panthere Mot electrique / Chaise / Le dernier mot d amour imaginez-vous ca / Et le dernier baiser et la derniere / Nonchalance / Et le dernier sommeil Tiens c est drôle / Je pensais simplement a la derniere nuit / Ah tout prend ce sens abominable / Je voulais dire les derniers instants / Les derniers adieux le dernier soupir / Le dernier regard / L horreur l horreur l horreur / Pendant des annees l'horreur / Crachons sur l amour / Sur nos lits defaits / Sur notre silence et sur les mots balbuties / Sur les etoiles fussent-elles / Tes yeux / Sur le soleil fût-il / Tes dents / Sur l eternite fût-elle / Ta bouche / Et sur notre amour / Fût-il / TON amour / Crachons veux-tu bien

He suspirado gritado murmurado tu nombre e-
N la pequeña boca toda abierta sobre el mundo
Y cuando por los tejados de uralita y lluvia
Los mil y un rastrillos trataron de atrapar mi palabra
Entre sus afiladas garras grises
La palabra como pudo se escapó de las casas malvas
Oh lencería rosa oh desorden de la vida
Privada apoyada en las ventanas
Sumergiendo los patios la pobreza
El estanco de la esquina el viento de las humaredas
Cartas que van a escribirse hasta el amanecer de pájaros invisibles
Que han dejado de cantar su amores desde
Que brilla por encima de los estudios el resplandor arterial

SILENCIO SE RUEDA

Y todos los motores de la calle
Resoplan enronquecen en el fondo del agujero
Donde el ruido se enreda y se entierra

Voy perdiendo de vista a lo lejos mi voz mi vida
La noche agita un pañuelo de despedida
En ese escenario inmenso en el que se deshibujan las dos sílabas azules
De Elsa en este asombro de un beso que se quiebra

(Les Chambres 1969)

Le souffle de mon rire sur ton ventre Mes lèvres sur ta peau ta bouche ton sein le monde Et quand par les toits de tuiles et de pierre Le matin et ses oiseaux ont levé sans un geste Autour de nos maigres griffes grises Le mot comme il a pu s'est saisi de mes mains mortes Ô petit linge rose désordre de la nuit Percée à l'appui des fenêtres Plongeant les murs la pauvreté Le tabac du coin le vent des fumées Des lettres dont s'écarte jusqu'à l'aube d'oiseaux invisibles Qui n'étaient plus les mêmes depuis Qui brille au dessus des studios la lueur artificielle SILENCE ON TOURNE Et dans les moteurs de la rue S'ébranlent s'entraînent au fond du trou Où le bruit s'enferre et s'enterre Je perds d'un seul mot mes mains Le soir arrête un mouchoir d'adieu Sur cette scène immense où s'effacent les lieux Hôtels bureaux Dans l'étincellement d'un baiser qui se brise

Los interesados en este alsaciano (país aquél que en palabras suyas 'digiere sus banderas con la misma facilidad que un exquisito paté de higado') pueden si lo desean, consultar su obra en alemán y en francés

Especialmente dotado por el genio del idioma Arp utilizo su bilinguismo como un juego de enredos con el que complementar y adaptar una obra *con los siete tonos de la escala y los seis pies de los yambos* Lo cual puede igualmente ser dicho de su vocación de poeta plástico y escultorico

Truenos de aire por favor
Deshollinadores de enramadas por favor
Dejadme salir soy una nube
Montañas de aire por favor

Introduciéndose en los dados sorprendentes del Azar Arp ejecuto jugadas que, descubiertas en las profundidades del mundo sensible, nos salpican de experiencias próximas al humor, sumiéndonos en un mundo en el que la sorpresa, como el descubrimiento de lo maravilloso refulge en nuestros ojos-niño Como Bretón reconociera, Arp no solo fue el más favorable hilo conductor entre los espíritus de Max Ernst y Tzará sino que puede asimismo ser considerado como uno de los transmisores fundamentales de una misma corriente que se inició en dos países que acababan de ser enemigos, vinculando y superando en el plano del espíritu ciertos obstáculos enquistados en lo que Ribemont-Dessaignes llamó "Civilización" La larga historia de Occidente concluye, tanto a nivel filosófico como a nivel literario, en un fracaso, o —si queréis— en un mundo insostenible en el que se justifican todas las formas de insurrección" Y, posiblemente, en una interpretación sesgada de aquello que debería manifestarse en toda su pureza

Arp, forma parte, junto a Tzará, Serner Hugo Ball, Arco o Huelsenbeck del estallido dadaísta

Yo declaro que Tristán Tzará encontró la palabra DADA el 8 de Febrero de 1916 a las seis de la tarde, yo estaba presente con mis 12 hijos cuando Tzará pronunció por primera vez esa palabra que desencadenó en nosotros un legítimo entusiasmo () Estoy persuadido de que esa palabra no tiene importancia, y que solo los idiotas y los profesores españoles se interesan por las fechas Lo que nos importa es el espíritu dada y todos éramos dada antes de la existencia de dada

En 1925 pasa a las filas surrealistas Su ruptura consciente con el pasado hace de él esa *colmena de sueños*, en cuyo rededor duermen las estrellas y las flores ronronean

El hombre que sueña es capaz de hacer bailar a huesos del tamaño de casas o de agacillar relámpagos

BESTIARIO SIN NOMBRE

el elefante está enamorado del milímetro
el caracol sueña con una derrota de la luna
sus zapatos son pálidos y purgados
como el fusil de gelatina de un neosoldado

el águila tiene gestos de supuesto vacío
su ubre está llena de relámpagos

el león lleva un bigote de puro gótico flamígero
su cuero es calmo
se ríe como una mancha de tinta

la langosta tiene la voz bestial de la frambuesa
el savoir-vivre de la manzana
la compasión de la ciruela
la lascivia de la calabaza

la vaca toma el camino del pergamino
que se pierde en un libro de carne
cada pelo de este libro pesa una libra

la serpiente salta con picazón y picazón
en torno a cubetas de amor
llenas de corazones traspasados por flechas

la mariposa disecada se convierte en una mamariposa
disesecada
la mamariposa disesecada se convierte en una granmamariposa
grandisesecada

el ruiseñor riega los estómagos los corazones los cerebros las tripas
es decir los lirios las rosas los claveles las lilas

la pulga lleva el pie derecho detrás de la oreja izquierda
la mano izquierda en la mano derecha
y salta sobre el pie izquierdo por encima de la oreja derecha

BESTIAIRE SANS PRENOM

L'elephant est amoureux du millimetre / L'escargot rêve d'une defaite de lune / ses souliers sont pâles et purges / comme le fusil de gélatine d'un neosoldat L'aigle a des gestes de vide présumé / son pis est rempli d'éclairs / le lion porte une moustache en pur gothique flamboyant / son cuir est calme / il rit comme une tache d'encre / la langouste a la voix bestiale de la framboise / le savoir-vivre de la pomme / la compassion de la prune / la lascivité du potiron / la vache prend le chemin du parchemin qui se perd dans un livre de chair / chaque poil de ce livre pese une livre / le serpent saute avec picotement et picotement / autour des cuvettes d'amour / remplies de coeurs percés fleches / le papillon empaille devient un papapillon empapaille le papapillon empapapaille devient un grandpapapillon / grandempapaille / le rossignol arrose des estomacs des coeurs des cerveaux des tripes / c'est-à-dire des lys des roses des oeillets des lilas la puce porte son pied droit derriere son oreille gauche sa main gauche dans sa main droite / et saute sur son pied gauche par dessus son oreille droite

ERAS CLARA Y SERENA

Eras clara y serena
A tu lado la vida era dulce
Cuando las nubes querían cubrir el cielo
las apartabas con tu mirada

Mirabas con serenidad y cuidado
Mirabas atentamente el mundo,
la tierra,
las conchas en la orilla del mar,
tus pinceles,
tus colores

Pintabas el ramo de la luz
que crecía,
se agrandabaa,
se abría
sin cesar en tu claro corazón
Pintabas la rosa de dulzura
Pintabas la fuente de estrella

Yo te veía a menudo de perfil en el trabajo,
ante la ventana,
ante el mar lejano
Trabajabas siempre cuidadosamente
Te veía inclinar atenta la cabeza,
tu cabeza llena de las perlas del sueño
Con cuidado mojabas el pincel en el color
Con cuidado removías el color
Atentamente trazabas las líneas
Atentamente coloreabas los planos
Respirabas con calma

Tus ojos relucían
Dulcemente sin temblar abríaś la puerta
hacia la luz
Yo te veía a menudo de perfil en el trabajo,
ante la ventana,
ante los olivos,
ante el al mar lejano

A veces sacudías las alas y reías,
sin dejar de trabajar
Querías asustarme
Hacías como que ibas a volar
Pero tu cuadro avanzaba
y era siempre un ramo de claridad

Te has ido clara y serena
A tu lado la vida era tan dulce
Tu ultimo cuadro lo dejaste acabado
Tus pinceles, bien ordenados

TU TE TAIS CLAIRE ET CALME

Tu étais claire et calme · Près de toi la vie était douce · Quand les nuages voulaient couvrir le ciel / tu les écartais / de ton regard · Tu regardais avec calme et soin · Tu regardais soigneusement le monde, / la terre, / les coquilles au bord de la mer · tes pinceaux · tes couleurs · / Tu peignais le bouquet de la lumière / qui croissait, / s'élargissait, / s'épanouissait · sans cesse sur ton cœur clair · · Tu peignais la rose de douceur · / Tu peignais la source d'étoile · / Je te voyais souvent de profil au travail · devant la fenêtre / devant la mer lointaine · / Tu travaillais toujours soigneusement · Je te voyais attentivement courber la tête · ta tête emplie des perles du songe · / Soigneusement tu trempais ton pinceau dans la couleur · Soigneusement tu remuais la couleur · / Attentivement tu traçais les lignes · / Attentivement tu colorais les plans · Tu respirais avec calme · · Tes yeux rayonnaient · / Doucement sans trembler tu ouvrais la porte · vers la lumière · · Je te voyais souvent de profil au travail, / devant la fenêtre · / devant les oliviers, / devant la mer lointaine · · Parfois tu battais des ailes et tu riais · / tout en continuant à travailler · / Tu voulais me faire peur · / Tu faisais semblant de t'envoler · · Mais ta toile avançait / et c'était toujours un bouquet de clarté · / Tu es partie claire et calme · · Près de toi la vie était si douce · / Ta dernière toile était bien finie · / Tes pinceaux étaient bien rangés

A BRETON

Breton fue uno de los centros de gravedad de nuestra época'

OCTAVIO PAZ

Todos llevamos un bozal en el bolsillo La palabra, ese murmullo insidioso
agua de nuestro vermo, lamento, brida, espada semilla o paloma
serpentea
fluye y se expande como un líquido sigiloso e incontenible
La palabra que munda y modela Que posee y dibuja los fantasmas de tu sueño
A veces cae entre nosotros como cuentas de un collar inservible y en su fuego atizamos brasas de impotencia
Son la melodía del esclavo en su tarea, la fórmula exacta de la muerte entre los vivos
A veces, como un meteoro bello, insolente e intenso una Voz escala la larga escalera de este magma contagioso y circular
"Lachez tout!", *grito esta vez*
"() Dejad a vuestra mujer Dejad a vuestra amante Dejad vuestros temores y esperanzas Abandonad a vuestros hijos en un rincón del bosque Dejad la presa por su sombra Dejad si es necesario una vida acomodada, lo que os es dado por el futuro Id por los caminos " (*Le pas perdus*)

Nunca olvidaré, entre todas, aquella tarde fría y húmeda de Enero de 1919, en la que Breton, la mirada intensa, el cabello alborotado, humeante la pipa, acaba de recibir detalles definitivos sobre las circunstancias en las que
Jacques Vaché
aquel joven peligroso e inquietante que se paseaba en plena guerra con uniforme de teniente de húsares o disfrazado de aviador o de médico, se había suicidado
Jamás olvidaré el Gran Instante, el olor penetrante y turbador de la mecha de la insurrección *recién prendida*
Nunca olvidaré aquella tarde desolada y deslumbrante como el chasquido de un látigo La frenética revisión (¿o debería haber escrito 'confirmación'?) de papeles, el asalto tierno sobre algunas cartas

Lettres de guerre

La lectura alevosa, reveladora y AHORA YA SIEMPRE NUEVA de aquellos pocos textos, germen del hombre original, inmenso cuerpo de la mitad perdida Pólvora ¡ahora sí! iniciando el largo camino de las habitaciones traseras
"con mi corazón a lo largo de las cataratas"
—Nudo de espejos—

Mi mujer con cabellera de fuego de leña
Con pensamientos de relampagos de calor
Con talle de reloj de arena
Mi mujer con talle de nutria entre los dientes del tigre
Mi mujer con boca de escarapela y de ramillete de estrellas de ultima magnitud
Con dientes de huellas de rata blanca sobre la tierra blanca
Con lengua de ambar y de vidrio frotados
Mi mujer con lengua de hostia apuñalada
Con lengua de muñeca que abre y cierra los ojos
Con lengua de piedra increible
Mi mujer con pestañas de palotes de escritura de niños
Con cejas de borde de nido de golondrinas
Mi mujer con sienes de pizarra de techo de invernadero
Y de vaho en los cristales
Mi mujer con hombros de champagne
Y de fuente con cabezas de delfines bajo el hielo
Mi mujer con muñecas de cerillas
Mi mujer con dedos de azar y de as de corazon
Con dedos de heno segado
Mi mujer con axilas de marta y de encinas
De noche de San Juan
De alheña y de nido de escalarias
Con brazos de espuma de mar y de esclusa
Y de mezcla de trigo y de molino
Mi mujer con piernas de cohete
Con movimientos de relojeria y de desesperación
Mi mujer con pantorrillas de médula de saúco
Mi mujer con pies de iniciales
Con pies de manojos de llaves con pies de calafates que beben
Mi mujer con cuello de cebada sin perlar
Mi mujer con garganta de Valle de Oro
De cita en el lecho mismo del torrente
Con senos de noche
Mi mujer con senos de topera marina
Mi mujer con senos de crisol de rubíes
Con senos de espectro de la rosa bajo el rocío
Mi mujer con vientre de despliegue de abanico de los días
Con vientre de zarpa gigante
Mi mujer con espalda de pájaro que huye vertical
Con espalda de azogue
Con espalda de luz
Con nuca de piedra de canto rodado y de tiza mojada
Y de caida de un vaso en que se acaba de beber
Mi mujer con caderas de barca
Con caderas de lucerna y de plumas de flecha
Y de tallos de plumas de pavo real blanco

De balanza insensible
Mi mujer con muslos de greda y de amianto
Mi mujer con muslos de lomo de cisne
Mi mujer con muslos de primavera
Con sexo de gladiolo
Mi mujer con sexo de placer y de ornitorrinco
Mi mujer con sexo de alga y de bombones antíguos
Mi mujer con sexo de espejo
Mi mujer con ojos llenos de lágrimas
Con ojos de panoplia violeta y de aguja imantada
Mi mujer con ojos de sabana
Mi mujer con ojos de agua para beber en prisión
Mi mujer con ojos de leña siempre bajo el hacha
Con ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego

(De *L'union libre*, 1931)

L'UNION LIBRE

Ma femme a la chevelure de feu de bois / Aux pensees d'eclairs de chaleur / A la taille de sablier / Ma femme a la taille de loutre entre les dents du tigre / Ma femme a la bouche de cocarde et de bouquet d'etoiles de dernière grandeur / Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche / A la langue d'ambre et de verre frottés / Ma femme a la langue d'hostie poignardee / A la langue de poupee qui ouvre et ferme les yeux / A la langue de pierre introuvable / Ma femme aux aux cils de bâtons d'ecriture d'enfant / Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle / Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre / Et de buee aux vitres / Ma femme aux epaules de champagne / Et de fontaine a tetes de dauphins sous la glace / Ma femme aux poignets d'allumettes / Ma femme aux doigts de bavard et d'as de coeur / Aux doigts de foin coupe / Ma femme aux aisselles de martre et de fênes / De nuit de la Saint-Jean / De troene et de nid de scalaires / Aux bras d'ecoume de mer et d'ecluse / Et de melange du ble et du moulin / Ma femme aux jambes de fusee / Aux mouvement d'horlogerie et de desespoir / Ma femme aux mollets de moelle de sureau / Ma femme aux pieds d'initiales / Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent / Ma femme au cou d'orge imperle / Ma femme a la gorge de Val d'or / Du rendez-vous dans le lit même du torrent / Aux seins de nuit / Ma femme aux seins de taupinière marine / Ma femme aux seins de creuset du rubis / Aux seins de spectre de la rose sous la rosée / Ma femme au ventre de deploiement d'eventail des jours / Au centre de griffe geante / Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical / Au dos de vif-argent / Au dos de lumiere / A la nuque de pierre roulee et de craie mouillee / Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire / Ma femme aux hanches de nacelle / Aux hanches de lustre et de pennes de fleche / Et de tiges de plumes de paon blanc / De balance insensible / Ma femme aux fesses de gres et d'amiante / Ma femme aux fesses de dos de cygne / Ma femme aux fesses de printemps / Au sexe de glaieul / Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque / Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens / Ma femme au sexe de miroir / Ma femme aux yeux pleins de larmes / Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantee / Ma femme aux yeux de savane / Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison / Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache / Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

SÍGUELAS TODAS

1 *Benjamin Peret*

En el corazón del territorio indio de Oklahoma
Un hombre sentado
Cuya mirada es como un gato que da vueltas alrededor de un tiesto de grama

Un hombre cercado
Y a través de su ventana
El concilio de las engañosas divinidades inflexibles
Que se levantan de la niebla cada mañana en mayor número
Hadas enfadadas
Vírgenes a la española inscritas en un pequeño triángulo isósceles
Cometas fijos cuyos cabellos el viento decolora

El petróleo al igual que los cabellos de Eleonora
Hierve por encima de los continentes

Y en su voz transparente
Hay ejércitos que se observan a lo lejos
Hay canciones que viajan bajo el ala de una lámpara
Hay también la esperanza de ir tan de prisa
Que en tus ojos
Se mezclan al filo del cristal el follaje y las luces

En la encrucijada de las rutas nómadas
Un hombre
Alrededor del cual se ha trazado un círculo
Lo mismo que alrededor de una gallina

Sepultado vivo con el reflejo de los manteles azules
Apilados hasta el infinito dentro de su armario

Un hombre con la cabeza cosida
Bajo la puesta de sol
Y cuyas manos son peces-cofres

Este país parece una inmensa sala de fiestas nocturna
Con sus mujeres llegadas desde el otro extremo del mundo
En cuyos hombros ruedan los guijarros de todos los mares
Las agencias americanas no han olvidado recurrir a los jefes indios
Sobre las tierras en donde se han perforado los pozos
Y que no son libres de desplazarse
Sino dentro de los límites impuestos por el tratado de guerra

La riqueza inútil
Los mil párpados del agua que duerme

El curandero pasa todos los meses
Coloca su chistera sobre el lecho cubierto con un velo de flechas
Y de su maleta de foca
Se derraman los últimos catálogos de las manufacturas
Escapados de la mano que los abría y cerraba cuando éramos niños

Una vez sobre todo una vez
Era un catálogo de automóviles
Presentando el coche de casada
El sedán que se alarga sobre una docena de metros
Por la cola
El coche de gran pintor
Tallado en un prisma
El coche de gobernador
Semejante a un erizo del que cada espina es un lanzallamas

Sobre todo había
Un veloz coche negro
Coronado de águilas de nácar
Excavado en todas sus caras de adornos de chimeneas de salón
Como por las olas
Una carroza que sólo podía ser movida por el relámpago
Como aquella en la que iba errante con los ojos cerrados la princesa Acanto
Una carreta gigante llena de babosas grises
Y de lenguas de fuego como la que aparece en las horas fatales en el jardín de la torre de Saint-Jacques
Un rápido pez preso en un alga y multiplicando sus coletazos
Un gran coche de solemnidad y de duelo
Para el último paseo de un santo emperador futuro
De tal fantasía
Que haría pasar de moda la vida entera

El dedo dibujó sin vacilación la helada imagen
Y desde entonces
El hombre con la cresta de tritón
Ante su volante de perlas
Viene cada tarde a arropar el lecho de la diosa del maíz

Para la historia poética yo conservo
El nombre de ese jefe desposeído que es un poco el nuestro
De ese hombre solo comprometido en el gran circuito
De ese hombre soberbiamente enmohecido en una máquina nueva
Que deja al viento en ridículo

Se llama
Lleva el nombre resplandeciente de Síguelas todas
En la vida en la muerte sigue a la vez las dos liebres

Sigue a tu suerte que es un vuelo de campanas de fiesta y de alarma
Sigue las criaturas de tus sueños que desfallecen envueltas en sus enaguas blancas
Sigue a la sortija sin dedo
Sigue a la cabeza de la avalancha

(1938)

COURS-LES TOUTES
A Benjamin Péret

Au coeur du territoire indien d'Oklahoma / Un homme assis / Dont l'oeil est comme un chat qui tourne autour d'un pot de chrendent / Un homme cerne / Et par sa fenêtre / Le concile des divines trompeuses inflexibles / Qui se levent chaque matin en plus grand nombre du brouillard / Fées fâchées / Vierges à l'espagnole inscrites dans un étroit triangle isocèle / Comètes fixes dont le vent décolore les cheveux / Le pétrole comme les cheveux d'Eléonore / Bouillonne au-dessus des continents / Et dans sa voix transparente / A perte de vue il y a des armées qui s'observent / Il y a des chants qui voyagent sous l'aile d'une lampe / Il y a aussi l'espoir d'aller si vite / Que dans tes yeux / Se mêlent au fil de la vitre les feuillages et les lumières / Au carrefour des routes nomades / Un homme / Autour de qui on a tracé un cercle / Comme autour d'une poule / Enseveli vivant dans le reflet des nappes bleues / Emplies à l'infini dans son armoire / Un homme à la tête cousue / Dans les bas du soleil couchant / Et dont les mains sont des poissons-coffres / Ce pays ressemble à une immense boîte de nuit / Avec ses femmes venues du bout du monde / Dont les épaules roulent les galets de toutes les mers / Les agences américaines n'ont pas oublié de pourvoir à ces chefs indiens / Sur les terres desquels on a foré les puits / Et qui ne restent libres de se déplacer / Que dans les limites imposées par le traité de guerre / La richesse inutile / Les mille paupières de l'eau qui dort / Le curateur passe chaque mois / Il pose son gibus sur le lit recouvert d'un voile de flèches / Et de sa valise de phoque / Se répandent les derniers catalogues des manufactures / Ailes de la main qui les ouvrait et les fermait quand nous étions enfants / Une fois surtout une fois / C'était un catalogue d'automobiles / Présentant la voiture de mariée / Au spider qui s'étend sur une dizaine de mètres / Pour la traîne / La voiture de grand peintre / Taillée dans un prisme / La voiture de gouverneur / Pareille à un oursin dont chaque épine est un lance-flammes / Il y avait surtout / Une voiture noire rapide / Couronnée d'aigles de nacre / Et creusée sur toutes ses facettes de rinceaux de cheminées de salon / Comme par les vagues / Un carrosse ne pouvant être mu que par l'éclair / Comme celui dans lequel erre les yeux fermés la princesse Xanthe / Une brouette géante toute en limaces grises / Et en langue de feu comme celle qui apparaît aux heures fatales dans le jardin de la tour Saint-Jacques / Un poisson rapide pris dans une algue et multipliant les coups de queue / Une grande voiture d'apparat et de deuil / Pour la dernière promenade d'un saint empereur à venir / De fantaisie / Qui démoderait la vie entière / Le doigt a désigné sans hésitation l'image glacée / Et depuis lors / L'homme a la crête de triton / A son volant de perles / Chaque soir vient border le lit de la déesse du mais / Je garde pour l'histoire poétique / Le nom de ce chef dépossédé qui est un peu le nôtre / De cet homme seul engagé dans le grand circuit / De cet homme superbement rouillé dans une machine neuve / Qui met le vent en berne / Il s'appelle / Il porte le nom flamboyant de Cours-les toutes / A la vie à la mort cours à la fois les deux lièvres / Cours ta chance qui est une volée de cloches de fête et d'alarme / Cours les créatures de tes rêves qui défaillent rouées à leurs jupons blancs / Cours la bague sans doigt / Cours la tête de l'avalanche

FRAGMENTO DE L'AMOUR FOU

De este paisaje apasionado que se retirará un día cercano con el mar, si solamente a ti he de arrebatar a las quimeras de la espuma verde, sabré recrear esta música sobre nuestros pasos Estos pasos bordean hasta el infinito el prado que hemos de atravesar para regresar, el prado mágico que rodea el imperio de la higuera No descubro en mí otro tesoro que la llave que me abre este prado sin límites desde que te conozco, este prado hecho de la repetición de una sola planta siempre más alta cuyo balanceo, cada vez más amplio, me conducirá hasta la muerte La muerte, de donde el reloj de flores de los campos bello como mi levantada piedra sepulcral se pondrá en marcha de puntillas para cantar las horas que no pasan Porque una mujer y un hombre que, hasta la consumación del tiempo, deben ser tú y yo, se deslizarán a su vez sin volverse nunca hasta el final del sendero, en la luz oblícua, en los confines de la vida y del olvido de la vida, en la hierba fina que se extiende delante de nosotros hasta la arborescencia Esta hierba de finas puntas está hecha de mil lazos invisibles, imposibles de cortar, que han enlazado tu sistema nervioso al mío en la noche profunda del conocimiento Este barco, aparejado por manos de niño, agota el ovillo de la suerte Esta hierba es la que continuará después de nosotros tapizando los muros de la más humilde habitación cada vez que dos amantes se encierren en ella con desprecio por todo lo que pueda suceder, con desprecio incluso por la precipitación del final de sus propias vidas No habrá roca colgando, roca amenazando caer a cada momento, que pueda hacer que alrededor de la cama esta hierba no se espese hasta el punto de ocultar a dos miradas que se buscan y se pierden, el resto del mundo Las huellas de cal, la jofaina desportillada, los trapos, la pobre silla, arrollados por la mar sin orillas de mi hierba, no cederán en nada ante los adornos impecables, ante los lujosos trajes Nada bueno sería que esto cambiara y nada tendría ya valor si esto cambiase La mayor esperanza, aquella en que se resumen todas las demás estriba en que esto sea para todos y que para todos esto dure Que el don absoluto de un ser a otro, que no puede existir sin su reciprocidad, sea a ojos de todos el único puente natural y sobrenatural construido sobre la vida ¿Pero cuál es pues esta hierba enigmática, ya de bosque, ya de vermo total, este follaje de la mimosa de tus ojos? Circula el rumor, más ligero que una onda sobre ella de que es la *sensitiva*

De ce paysage passionne qui se retirera un jour prochain avec la mer, si je ne dois enlever que toi aux fantasmagories de l'écume verte, je saurai recréer cette musique sur nos pas Ces pas bordent a l'infini le pre qu'il nous faut traverser pour revenir, le pré magique qui cerne l'empire du figuier Je ne découvre en moi d'autre tresor que la cle qui m'ouvre ce pré sans limites depuis que je te connais, ce pré fait de la répétition d'une seule plante toujours plus haute, dont le balancier d'amplitude toujours plus grande me conduira jusqu'a la mort La mort, d'ou l'horloge a fleurs des campagnes, belle comme ma pierre tombale dressée, se remettra en marche sur la pointe des pieds pour chanter les heures

qui ne bassent pas Car une femme et un homme qui, jusqu'a la fin des temps, doivent etre toi et moi, glasseront a leur tour sans se retourner jamais jusqu a perte de sentier, dans la lueur oblique, aux confins de la vie et de l'oubli de la vie, dans l'herbe fine qui court devant nous a l'arborescence Elle est, cette herbe dentelee, faite des mille liens irreels, intranchables, que se sont trouves unir ton systeme nerveux au mien dans la nuit profonde de la connoissance Ce bateau, gree de mains d'enfant, epuise la hobine du sort C'est cette herbe qui continuera apres moi a tapisser les murs de la plus humble chambre chaque fois que deux amants s'y enfermeront au mepris de tout ce qui peut advenir, de la precipitation du terme de leur vie même Il ne sera pas de rocher surplombant, de rocher menaçant a chaque seconde de tomber qui puisse faire qu'autour du lit cette herbe ne s'épaississe au point de derober a deux regards qui se cherchent et se perdent le reste du monde Les traces de peinture a la chaux, la cuvette ébrechee les hardes la pauvre chaise, roulees par la mer sans bords de mon herbe, ne le cederontn rien aux decors impeccables, aux riches toilettes Il n'est rien qui vaille que cela change et rien ne vaudrait plus si cela changeait Le plus grand espoir, je dis celui en quoi se résument tous les autres est que cela soit pour tous et que pour tous cela dure Que le don absolu d un être a un autre, qui ne peut sans sa reciprocite sont aux yeux de tous la seule passerelle naturelle et surnaturelle jetee sur la vie Mais quelle est donc cette herbe d'enigme, tour a tour celle du boisement et du déboisement total ce feuillage du mimosa de tes yeux ? Le bruit court, plus

PAUL ÉLUARD

No hay grandeza sino para el que quiere ser grande No hay modelo para quien busca lo que nunca ha visto Estamos todos al mismo nivel Iluminemos a los demás

Aún cuando Éluard ha sido considerado como el representante inequívoco de lo que, en el plano académico, podría denominarse como POESIA SURREALISTA, un solo rasgo humano —*el amor*— podría (en su inabarcable variedad de encrucijada humana) revelárnoslo

¿El amor? El amor en su más vasto sentido aquel que devuelve al hombre su dimensión perdida Aquel que nos abre al Mundo Nuevo de los deseos insurgentes Amor por la mujer y por la fraternidad, Amor por la vida justa y por los hombres que aspiran al zafiro de la belleza

Por el rayo de la pureza, por la fuerza desencadenada en toda caricia Por la libertad que descubre al hombre en toda su estatura Paul Eluard

La sombra de su palabra proyecta la esfinge borrosa del hombre incompleto, la presencia oculta de lo divino en lo humano o, tal vez, el sueño del paraíso que se abre de ojos a la memoria

Que el mundo me lleve y tendré recuerdos
() Que los recuerdos me lleven y tendré los ojos redondos como el mundo

No se me puede conocer
Mejor de lo que me conoces

Tus ojos en los que dormimos
Los dos
Han dado a mis luces de hombre
Un destino mejor que a las noches del mundo

Tus ojos en los que viajo
Han dado a las vueltas de los caminos
Un sentido separado de la tierra

En tus ojos los que nos revelan
Nuestra infinita soledad
No son ya lo que creían ser

No se te puede conocer
Mejor de lo que te conozco

(De *La Rose publique*, 1934)

On ne peut me connaître / Mieux que tu me connais / Tes yeux dans lesquels nous dormons / Tous les deux / On fait a mes lumières d'homme / Un sort meilleur qu'aux nuits du monde / Tes yeux dans lesquels je voyage / Ont donné aux gestes des routes / Un sens détaché de la terre / Dans tes yeux ceux qui nous révèlent / Notre solitude infinie / Ne sont plus ce qu'ils croyaient être / On ne peut te connaître / Mieux que je te connais

COMO DOS GOTAS DE AGUA

(Fragmentos)

De todo lo que de mí dije qué queda
Conservé falsos tesoros en armarios vacíos
Un navío inútil une mi infancia a mi aburrimiento
Mis juegos al cansancio
Un viaje a mis quimeras
La tempestad a la bóveda de mis noches solitarias
Una isla sin animales a los animales que amo
Una mujer abandonada a la mujer siempre nueva
En plena belleza
La única mujer real
Aquí en otra parte
Haciendo soñar a los ausentes
Su mano extendida hacia mí
Se refleja en la mía
Digo buenos días sonriendo
No se piensa en la ignorancia
Y la ignorancia reina
Si lo esperé todo
desesperé de todo
De la vida el amor el olvido el sueño
Las fuerzas de la debilidad
Ya no me conocen
Mi nombre mi sombra son la de los lobos

COMME DEUX GOUTTES D'EAU

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il / J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides / Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui / Mes jeux à la fatigue / Un départ à mes chimères / La tempête à l'arceau des nuits où je suis seul / Une île sans animaux aux animaux que j'aime / Une femme abandonnée à la femme toujours nouvelle / En pleine beauté / La seule femme réelle / Ici ailleurs / Donnant des rêves aux absents / Sa main tendue vers moi / Se reflète dans la mienne / Je dis bonjour en souriant / On ne pense pas à l'ignorance / Et l'ignorance règne / Oui j'ai tout espéré / Et j'ai désespéré de tout / De la vie de l'amour de l'oubli du sommeil / Des forces des faiblesses / On ne me connaît plus / Mon nom mon ombre sont des loups

LA CAPITAL DEL DOLOR

(fragmento)

Ella es —pero ella no es más que a media noche, cuando todos los pájaros blancos han cerrado sus alas en la ignorancia de las tinieblas, cuando la hermana de las miríadas de perlas ha escondido sus dos manos en su cabellera muerta, cuando al vencedor le gusta llorar, harto de sus devociones a la curiosidad, viril y brillante armadura de lujuria

Ella es tan dulce que ha transformado mi corazón Yo tenía miedo de las grandes sombras que tejen el tapiz del juego y los tocadores, tenía miedo de las contorsiones del sol en la tarde, de las incansables ramas que purifican las ventanas de todos los confesionarios en que mujeres dormidas nos esperan

Oh busto de memoria, error de forma, líneas ausentes, llama apagada en mis ojos cerrados, estoy ante tu gracia como un niño ante el agua, como un ramo de flores en un gran bosque Nocturno, el universo se mete en tu calor y las ciudades de invierno tienen gestos de calle más delicados que el espino blanco, más sorprendentes que la hora La tierra a lo lejos se quiebra en sonrisas inmóviles, el cielo envuelve a la vida, un nuevo astro de amor se levanta en todas partes—, oculto, ya no hay pruebas de la noche

CAPITALE DE LA DOULEUR

Elle est —mais elle n'est qu'a minuit, quand tous les oiseaux blancs ont referme leurs ailes sur l'ignorance des ténebres, quand la soeur des myriades de perles a caché ses deux mains dans sa chevelure morte, quand le triomphateur se plaît a sangloter, las de ses dévotions a la curiosité, mâle et brillante armure de luxure Elle est si douce qu'elle a transforme mon coeur J'avais peur des grandes ombres qui tissent les tapis du jeu et les toilettes, j'avais peur des contorsions du soleil le soir, des incassables branches que purifient les fenêtres de tous les confessionnaux ou des femmes endormies nous attendent

O buste de mémoire, erreur de forme, lignes absentes, flamme éteinte dans mes yeux clos, je suis devant ta grâce comme un enfant dans l'eau, comme un bouquet dans un grand bois Nocturne, l'univers se meut dans ta chaleur et les villes d'hier ont des gestes de rue plus délicats que l'aubépine, plus saisissants que l'heure La terre au loin se brise en sourires immobiles, le ciel enveloppe la vie un nouvel astre de l'amour se leve de partout— fini, il n'y a plus de preuves de la nuit

QUINTO POEMA VISIBLE

Vivo en las imágenes innumerables de las estaciones
Y de los años
Vivo en las imágenes innumerables de la vida
En el encaje
De las formas de los colores de los gestos de las palabras
En la belleza sorprendida
En la fealdad comun
En la claridad fresca para los pensamientos caliente para los deseos
Vivo en la miseria y la tristeza y resisto
Vivo pese a la muerte

Vivo en el río atenuado y llameante
Sombrío y límpido
Río de ojos y de parpados
En la selva sin aire en la pradera plácida
Hacia un mar unido a lo lejos al cielo perdido
Vivo en el desierto de un pueblo petrificado
En el hormigueo del hombre solitario
Y en mis hermanos reencontrados
Vivo al mismo tiempo en el hambre y la abundancia
En el desconcierto del día y en el orden de las tinieblas

Respondo de la vida respondo de hoy
Y de mañana
En el límite y la extensión
En el fuego y el humo
En la razón y la locura
A pesar de la muerte a pesar de la tierra menos real
Que a las imágenes innumerables de la muerte
Estoy en la tierra y todo está en la tierra conmigo
Las estrellas están en mis ojos engendro los misterios
A la medida de la tierra suficiente

La memoria y la esperanza no tienen por límite el misterio
Sino el fundar la vida de mañana la de hoy

LE CINQUIEME POEME VISIBLE

Je vis dans les images innombrables des saisons / Et des années / Je vis dans les images innombrables de la vie / Dans la dentelle / Des formes des couleurs des gestes des paroles / Dans la beauté surprise / Dans la laideur commune / Dans la clarte fraiche aux pensees chaude aux desirs / Je vis dans la misere et la tristesse et je résiste / Je vis malgre la mort / Je vis dans la riviere attenuee et flamboyante / Sombre et limpide / Riviere d'yeux et de paupieres / Dans la forêt sans air dans la prairie béate / Vers une mer au loin nouee au ciel perdu / Je vis dans le désert d'un peuple pétrifié / Dans le fourmillement de l'homme solitaire / Et dans mes freres retrouvés / Je vis en même temps dans la famine et l'abondance / Dans le désarroi du jour et dans l'ordre des tenebres / Je réponds de la vie je réponds d'aujourd'hui / Et de demain / Sur la limite et l'etendue / Sur le feu et sur la fumee / Sur la raison sur la folie / Malgre la mort malgre la terre moins réelle / Que les images innombrables de la mort / Je suis sur terre et tout est sur terre avec moi / Les etoiles sont dans mes yeux j'enfante les mysteres / A la mesure de la terre suffisante / La mémoire et l'espoir n'ont pas pour bornes les mysteres / Mais de fonder la vie de demain d'aujourd'hui

Te levantas el agua se despliega
Te acuestas el agua se extiende

Eres el agua alejada de sus abismos
Eres la tierra que se enraiza
Y en la que todo se establece

Haces pompas de silencio en un desierto de ruidos
Cantas himnos nocturnos con cuerdas de arco iris
Estás en todas partes aboliendo los caminos

Sacrificas el tiempo
A la eterna juventud de la llama exacta
Que vela la naturaleza al reproducirla

Mujer das al mundo un cuerpo siempre igual
El tuyo

Eres la semejanza

(De *La Rose publique*, 1934)

Tu te leves l'eau se déplie / Tu te couches l'eau s'épanouit / Tu es l'eau detournee de ses abîmes / Tu es la terre qui prend racine / Et sur laquelle tout s'établit / Tu fais des bulles de silence dans le desert des bruits / Tu chantes des hymnes nocturnes sur les cordes de l'arc-en-ciel / Tu es partout tu abolis toutes les routes / Tu sacrifies le temps / A l'éternelle jeunesse de la flamme exacte / Qui voile la nature en la reproduisant / Femme tu mets au monde un corps toujours pareil / Le tien / Tu es la ressemblance

RENÉ CHAR

Pobre animal su lengua no llegara
nunca a disipar la neblina
Juan Larrea

René Char rezuma ese sentimiento atónito de no encrecida que nos hace adivinar, tal vez llevados por el aliento cálido e invisible de una premonición, que el poeta es movido y arrastrado por fuerzas escondidas —por él mismo ignoradas— que hacen de él una suerte de inventor un hacedor de panes inaccesibles y transhumantes que abren la boca de nuestros ojos al rumor helado de las algas, a los ruiseñores diabólicos de las celdas

René Char llega al universo surrealista cuando el primer manifiesto ha sido ya formulado y cuando las palabras de Novalis "de nosotros depende que el mundo sea conforme a nuestra voluntad" parecen resonar en toda su arrogancia La voluntad del alquimista que trabaja con las tinieblas de lo increado y que ha de entregar su alma al caos y a los abismos por los que deambulan los guijarros de la vida, parece invulnerable *la fantasía*, el hombre que huye de la asfixia y que nada recibe de sí mismo, viene a acogerle entre sus alas protectoras Un viento, un fuego de hierbas que se comunica con todas las partes del universo, con el pasado y el futuro, guía al corazón del hombre que "vuelve atrás, dentro de sí mismo, como el boomerang de Australia en el segundo período de su trayecto" (1)

Vigilia y sueño como una espada en su vaina
René Char
Altura de cirio

Poeta excavador, cuya lengua aspira a disipar la neblina que enturbia nuestra frente

(1) Lautreamont, *Les Chants de Maldoror*, canto sexto

ESTRANGULÉ A MI HERMANO

Estrangulé
A mi hermano
Porque no le gustaba dormir
Con la ventana abierta

Hermana mía
Dijo antes de morir
He pasado noches enteras
Mirándote dormir
Inclinado sobre tu resplandor en el vidrio

(De *Placard pour un Chemin des Ecoliers*, 1937)

J'AI ETRANGLE MON FRERE

J'ai etrange / Mon frere / Parce qu'il n'aimait pas dormir / La fenetre ouverte
Ma soeur / A-t-il dit avant de mourir / J'ai passe des nuits pleines / A te regarder dormir / Penche sur ton eclait dans la vitre

FASTOS

El verano cantaba sobre su roca preferida cuando tú te me aparecistes, el verano cantaba apartado de nosotros que éramos silencio, simpatía, libertad triste, mar aún más que el mar cuya larga pala azul se entretenía a nuestros pies

El verano cantaba y tu corazón nadaba lejos de él Yo besaba tu valor, comprendía tu desasosiego Senda por el absoluto de las olas hacia esos altos picos de espuma donde cruzan virtudes mortíferas para las manos que llevan nuestras casas No éramos crédulos Estábamos rodeados

Los años pasaron Las tormentas murieron El mundo se fue Me dolía sentir que tu corazón justamente no me distinguía ya Te amaba En mi ausencia de rostro y mi vacío de felicidad Te amaba, transformándome en todo, fiel a ti

(De *Fureur et Mystère*, 1948)

FASTES

L'eté chantait sur son roc préféré quand tu m'es apparue, l'été chantait a l'écart de nous qui étions silence, sympathie, liberté triste, mer plus encore que la mer dont la longue pelle bleue s'amusait a nos pieds

L'été chantait et ton coeur nageait loin de lui Je baisais ton courage, entendais ton désarroi Route par l'absolu des vagues vers ces hauts pics d'écume ou croisent des vertus meurtrieres pour les mains qui portent nos maisons Nous n'étions pas crédules Nous étions entourés

Les ans passèrent Les orages moururent Le monde s'en alla J'avais mal de sentir que ton coeur justement ne m'apercevait plus Je t'aimais En mon absence de visage et mon vide de bonheur Je t'aimais, changeant en tout, fidele a toi

EL ROSTRO NUPCIAL

Desaparece ahora escolta mía de pie en la distancia,
La dulzura del número acaba de destruirse
Descanso para vosotros, mis aliados, mis violentos, mis índices
Todos os arrastra, tristeza obsequiosa
Amo
El agua es pesada a sólo un día del manantial
La parcela bermeja conduce sus lentas ramas hasta tu frente, dimensión tranquilizada
Y yo, semejante a ti
Con la paja en flor al borde del cielo gritando tu nombre,
Derribo los vestigios
Herido, sano de claridad

Cintura de vapor, multitud adormecida, divisores del miedo, tocad mi renacimiento
Paredes de mi duración, renuncio a la asistencia de mi amplitud venial
Cubro de madera el expediente de la madriguera, obstaculizo la primicia de las supervivencias
Abrasado por soledad foránea,
Evoco la natación bajo la sombra de su Presencia
El cuerpo desierto, hostil a su mezcla, ayer, había vuelto hablando negro
Decadencia no cambies de idea, deja caer tu maza de ansias, áspero sueño
El escote disminuye la osamenta de tu exilio, de tu esgrima,
Tú haces que esté fresca la servidumbre que se devora la espalda,
risotada de la noche, detén ese lúgubre acarreo
De voces vidriosas, de partidas lapidadas

Pronto sustraída al flujo de las lesiones inventivas
(La piqueta del águila lanza muy arriba la sangre ensanchada)
Sobre un destino presente conduje mis franquezas
Hacia el azul multivalvo, la granítica disidencia

¡Oh bóveda de efusión sobre la corona de su vientre,
Murmullo de dote negra!
¡Oh agotado movimiento de su dicción!
Natividad, guiad a los insumisos a fin de que descubran su fundamento
La almendra que se cree en el nuevo porvenir
La noche cerró su herida de corsario en la que viajaban los cohetes imprecisos entre el miedo sostenido de los perros
En el pasado las micas del duelo en tu rostro

Cristal inextinguible mi aliento exultaba ya la amistad de tu herida,
Armaba tu realeza inaparente
Y de los labios de la niebla descendió nuestro placer con umbral de duna, con techo de acero

La conciencia aumentaba el aparato tembloroso de tu permanencia,
La fiel sencillez se extendió por todas partes
Sello de la divisa matinal, temporada mala de la estrella precoz,
Corro al final de mi cimbra, coliseo sepultado
Bastante besada la crin núbil de los cereales
La cardadora, la testaruda, nuestros confines la someten
Bastante maldito el abra de los simulacros nupciales
Toco el fondo de un retorno compacto

Arroyos, neuma de los muertos anfractuosos,
Vosotros que seguís el cielo árido
Mezclad vuestro camino con las tormentas de quien supo curar de la deserción
Dando contra vuestros estudios salubres
En tu interior el pan se ahoga de llevar corazón y fulgor
Toma, Pensamiento mío, la flor de mi mano penetrable, siente cómo se despierta la oscura plantación

No veré cómo tus flancos, esos enjambres de hambre, se desecan y se llenan de zarzas,
No veré a la mantis sucederte en tu invernadero,
No veré la proximidad de los saltimbanquis turbar al día que renace,
No veré la raza de nuestra libertad bastarse a sí misma servilmente

Quimeras, hemos subido a la planicie
El sílex se estremecía bajo los sarmientos del espacio,
La palabra, cansada de desfondar, bebía en el embarcadero angélico
Ninguna feroz supervivencia
El horizonte de las carreteras hasta la llegada del rocío,
El íntimo desenlace de lo irreparable
He aquí la arena muerta, aquí el cuerpo salvado
La Mujer respira, el Hombre permanece en pie

(*Fureur et mystere*)

LE VISAGE NUIPTIAL

A présent disparais, mon escorte, debout dans la distance, / La douceur du nombre vient de se détruire / Congé a vous, mes alliés, mes violents, mes indices / Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse / J'aime / L'eau est lourde a un jour de la source / La parcelle vermeille franchit ses lentes branches a ton front, dimension rassurée / Et moi semblable a toi,/Avec la paille en fleur au bord du ciel criant ton nom, / J'abats les vestiges, / Atteint, sain de clarté / Ceinture de vapeur, multitude assouplie, diviseurs de la crainte, touchez ma renaissance / Parois de ma durée, je renonce a l'assistance de ma largeur vénielle, / Je boise l'expédient du gîte, j'entrave la primeur des survies / Embrasé de solitude foraine, / J'évoque la nage sur l'ombre de sa Présence / Le corps désert, hostile à son mélange, hier, était revenu parlant noir / Déclin, ne te ravise pas, tombe la massue de transes, aigre sommeil / Le décolleté diminue les ossements de ton exil, de ton escrime, / Tu rends fraîche la servitude qui se devore le dos, / Risée de la nuit, arrête ce charroi lugubre / De voix vitreuses, de départs lapidés

Tot soucrot au flux des tesoors inconnus (La proche de l'aigle lance haut le sang etoile) / Sur un destin present j'ai mene mes fiancailles Vers l'avenir meilleur de la granitique dissidence O goute d'effusion sur la couronne de son centre Murmure de dot noire / O mouvement fauve de sa dilution / Naturite guidez les insoumis, qu'ils decouvrent leur base / L'aimable crouble du lendemain nuit / Le soir a ferme sa plaie de corsaire ou voyageaient les fusees aux yeux parmi le pour soutenue des cheveux Tu passe les mains du deuil sur ton visage / Titre inextinguible mon souffle affleurait deja l'amitie de ta blessure / Aimait ta royaute inapparente / Et des levres du brouillard devoir lit notre plaie irradiant de durer, ou tout devoir / La conscience augmentait l'appareil fremissant de ta permanence / La simplicite fidele s'etendit partout / Timbre de la divine matinale, morte-saison de l'etoile precoce,

Je cours au terme de mon entre colisee fossile Usee baise le crin nubile des cereales / La cardeuse, l'opiniatre, nos confins la soumettent Usee maudit le haut de des simulacres nuptiaux / Je touche le fond d un retour compact

Ruisseaux, neume des morts infractueux, Vous qui sauves le ciel aride / Mêlez votre acheminement aux orages de qui sut guerir de la desertion, / Donnant contre vos etudes salubres / Au sein du tout le pain suffoque a porter coeur et lueur / Prends, ma Pensee, la fleur de ma main penetrable / Sens s'eveiller l'obscure plantation / Je ne verrai pas tes flaques, ces essaims de faim, se dessecher s'emplir de ronces, / Je ne verrai pas l'empuse te succeder dans ta serre / Je ne verrai pas l'approche des baladins inquieter le jour renaissant / Je ne verrai pas la race de notre liberte seulement se suffire / Chimeres, nous sommes montes au plateau / Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace, La parole lasse de defoncer, buvait au debarcadere angelique / Nulle farouche survivance / L'horizon des routes jusqu'a l'artifice de rosee / L'intime de nouement de l irreparable / Voici le sable mort, voici le corps sauve / La Femme resorte, l'Homme se tient debout

FIDELIDAD

Por las calles de la ciudad va mi amor Poco importa hacia dónde va en el tiempo escindido Ya no es más mi amor, todos pueden hablarle Ella no recuerda va, ¿quién en verdad la amó?

Busca su igual en la promesa de las miradas El espacio que recorre es mi fidelidad Dibuja la esperanza y suavemente la despide Es decisiva sin que tenga que ver en ello

Yo vivo en su profundidad como un despojo feliz A sus espaldas, mi soledad es su tesoro En el gran meridiano donde se inscribe su vuelo, mi libertad lo horada

Por las calles de la ciudad va mi amor Poco importa hacía dónde va en el tiempo escindido Ya no es mi amor, todos pueden hablarle Ella no recuerda va ¿quién en verdad la amó y la ilumina desde lejos para que no se caiga?

(De *Fureur et Mystère*, 1948)

ALLEGEANCE

Dans les rues de la ville il y a mon amour Peu importe ou il va dans le temps divise Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler Il ne se souvient plus, qui au juste l'aima?

Il cherche son pareil dans le voeu des regards L'espace qu'il parcourt est ma fidélité Il dessine l'espoir et léger l'éconduit Il est preponderant sans qu'il y prenne part

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse A son insu, ma solitude est son trésor Dans le grand méridien ou s inscrit son essor, ma liberte le creuse

Dans les rues de la ville il y a mon amour Peu importe où il va dans le temps divisé Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler Il ne se souvient plus, qui au juste l'aima et l'eclaire de loin pour qu'il ne tombe pas?

RENÉ CREVEL

Toda poesía es una revolución por cuanto rompe las cadenas que atan al hombre a la roca convencional
René Crevel

Dice Octavio Paz que "si algo somos los hombres, es una metáfora del tiempo Una imagen errante" ¿Qué cualidades, pues, compusieron la imagen de este hombre que transitó por caminos por los que otros no habían recibido sino el desprecio o la indiferencia? La obra de Crevel es hija de una atmósfera interior cargada de una altísima tensión Aquel que nunca ocultara su condición homosexual, ni abjurara de su militancia comunista Aquél cuya obra en prosa (sólo tres poémas), aún transcurriendo por la frontera de lo que despreciativamente llamábase "novela" (del todo ausente al equívoco de los géneros), aquél que había sabido hacerse perdonar extravíos en otros insufribles —¿metáfora de su tiempo?— no supo finalmente escapar a la llamada, de imanes roja, como la noche estremecedora, de ese cometa que tarde o temprano acaba cruzando el cielo de toda vida y en el que Breton no quiso ver "sino la expresión del desaliento personal de un hombre" De ese cometa que cruza, impulsado por una pasión inextinguible, los gélidos lábios de la muerte, las puertas de un tiempo sin contorno, y en cuya cola luminosa viaja el espíritu libre de Nerval, Vaché, Rigaut, Rabbe, Benjamin Constant, A Frédérique, Artaud etc

Desde su amanecer al comercio literario (revista *Aventure*, 1921) hasta la madrugada misma de aquel mes de junio de 1935 en que dejara como sólo resumen esa única palabra/mensaje *hastiado* que vino a cumplir lo mucho antes anunciado (1)

> *En el hornillo de gas una tisana, la ventana bien cerrada, abro la espita de entrada y me olvido de prender la cerilla*

Crevel es el protagonista de una búsqueda vulnerable que, bajo el signo de la interrogación más estremecida atraviesa su vida ¿es posible todavía, mientras la sangre fluye reconciliar *sueño y acción, deseo y realidad*? ¿O habremos, por el contrario de "aceptar la más verosimilmente justa y definitiva de las soluciones *el suicidio* "?

Aunque la misma pregunta se descuelga cada amanecer sobre todos nosotros, ¿tiburones a dos patas?, terminemos con estas palabras que quieren anunciar la superación de la derrota

> *He aquí que llega la hora en la que los mares de cólera caliente van a remontar la corriente helada de los ríos, desbordar, fecundar a grandes brazadas un sol estancado, petrificado, a arrancar las fronteras, arrasar las iglesias, limpiar las colinas de suficiencia burguesa, decapitar los extremos de insensibilidad aristocrática, ahogar los obstáculos que la minoría de los explotadores opone a la masa de los explotados, devolver a la humanidad a su devenir liberándola de sus instituciones caducas, de los temores religiosos, de la mística patriotera y de todo cuanto hace y divide los males de la mayoría en provecho de los tiburones a dos patas, de sus gachís y de toda la pandilla*

(1) Détours, 1924

POEMA

No basta la elocuencia
Mi corazón oscila esta noche
Y se desliza por el filo de un parpado
Lámpara de miseria
Que no ilumina mi noche
Hombre negro pero no de ónix
Hombre del color del despecho
Que duda en las ciénagas de los odios mezquinos
Querrías
Como una alondra su espejo
Un sol donde morir con tu pena
Buscas pero estas demasiado inquieto
Para hallar tu refugio
Nada brilla
Ni los ojos ni el hierro ni el imán anonimo
Que liberen de los mil clavos
Tus penas
En las que el enjambre de las moscas de vuelo renqueante

De las moscas con una sola ala
Encienden míseras estrellas de sangre
Juglar
Juglar de palabras
Tus versos se estrellan contra los muros
Tu angustia —nueva cinta de frivolidad—
Corona
Un cerebro que ha jugado demasiado tiempo el "juego de las prend
Las cartas de la desesperanza
Esta noche
Son iguales a las cartas de la dicha de antaño
¡Qué diré entonces!
Qué te diré a ti
Hermano nacido de mis pies
En una tierra en la que sólo vives para espiarme

Acera que he seguido
Por su mentira de granito
Olvidé que allá lejos estaba la mar
Y huí del agua espejo de estrellas
Para cantar a una mano
En otra mano
Río verde
Dulce infancia
Piedad para el hombre que pasa
El hombre que muerde su labio
Con sus labios
Porque siente miedo de olvidar el sabor de la boca

Timonel moreno, vestido de azul
La piel color cabello
¡Hola! hermoso viajero
Ibas hacia el mar
Ahora marchas sobre las olas
Y yo que busco un agujero en el cielo un ojo de buey
Soy el ahogado de las tierras
Dime que no es aún demasiado tarde
Oh, orgullo mío, para jugar al faro
Y sobre el colchón de tiernas hierbas
Derrámate en triángulos metálicos

Mi corazón gritará en vano su mal,
Mi corazón al que haré tiras

Tiras que sabré teñir
O retorcer en cifras
Más definitivas
Que los huevos en sus cáscaras
Y que las momias en sus vestimentas de oro
Y tú, cuerpo mío, maldice los sentidos como un lisiado sus muletas

(De *Cahiers G L M*, cinquième cahier, avril 1937)

POEME

Elle ne suffit pas l'éloquence / Mon coeur ce soir se balance / Et glissé au fil d'une paupiere / Lampion de misere / Qui n'eclaire pas ma nuit / Homme noir mais non d'onyx, / Homme couleur de depit / Titubant par le marais des petites haines, / Tu voudrais / Comme une alouette son miroir / Un soleil ou mourir avec ta peine, / Tu cherches mais trop inquiet / Pour retrouver ton Reposoir / Rien ne brille / Ni les yeux, ni le fer, ni l'aimant anonyme / Qui liberent de mille clous / Tes douleurs / Ou l'essaim de mouches au vol boiteux / Des mouches qui n'ont qu'une aile / Allument de pietres étoiles de sang / Jongleur, / Jongleur de paroles, / Tes mots s'écrasent contre les murs
Ton angoisse —encore un ruban frivole— / Couronne / Un cerveau qui trop longtemps a joue au 'pigeon vole" / Les lettres du désespoir / Ce soir / Sont égales aux lettres des bonheurs d'autre fois / Que dirai-je alors! / Que te dirai-je a toi / Frere né de mes pieds / Sur un sol ou tu ne vis que pour m'épier / Trottoir que j'ai suivi / Pour son mensonge de granit / J'ai oublié que la-bas etait la mer / Et j'ai fui l'eau miroir d'étoiles / Pour chanter une main / Dans une autre main / Fleuve vert / Enfance douce / Pitié pour l'homme qui passe / L'homme qui mord sa levre / Dans ses levres / Car il a peur d'oublier le goût de bouche / Timonier brun, sous la toile bleue / La peau couleur de cheveux, / Hola! beau voyageur, / Tu allais vers la mer / Maintenant tu marches sur les flots / Et moi qui cherche au ciel un trou, un hublot, / Je suis le noyé des terres / Dis qu'il n'est pas trop tard, / O mon orgueil, pour jouer au phare / Et sur le matelas des herbes tendres / Tombe en triangles de métal / Mon coeur aura beau hurler son mal, / Mon coeur j'en ferai des lanieres, / Des lanieres que je saurai teindre / Ou tordre en chiffres / Plus définitifs / Que les oeufs dans leurs coquilles / Et les momies dans leur robe d'or / Et toi, mon corps, maudis les sens comme un malade ses béquilles

METRO

Los negros de mi infancia
Ensuciaban el cielo de Francia
pero su flauta de caoba
sonaba con un aire gracioso y dulce

Ahora bien, los negros han perdido
Hasta el orgullo del color
Y vestidos de azul marino
creen todavía en la felicidad
esos niños de países cálidos
Se han convertido hoy
en jefes de estación de metro

(De *Cri Parisien* (Critique, art et philosophie) bulletin mensuel d'art et de littérature, Paris, avril 1924)

METRO
Les negres de mon enfance / Tachoient bien le ciel de France / mais leur flûte en acajoux / savait un air drôle et doux / Or les negres ont perdu / Jusqu'a l'orgueil de couleur / Et de marine vêtus / ils croient encore au bonheur / ces enfants des pays chauds / Aujourd'hui sont devenus / chefs de gare du metro

PROYECTO DEL PORVENIR

Nuestros dedos del pie interpretaron escalas
Tras el juego de los anagramas
un poeta
isla
cree
en porcelana de histeria
Contad los pisos en las calles,
desde el octavo de las casas nuevas
caen, caen los amores
Entre los continentes se introducirán diques de piedra
Sin embargo Jerónimo no será aún un nombre de flor

(De *Montparnasse*, mensuel, Paris 1 decembre 1923)

PROJET D'AVENIR
Nos doigts de pied joueront des gammes / Apres le jeu des anagrammes, / un poête / île / croit-il / en porcelaine d'hystérie / Dans les rues comptez les étages, / du huitième des maisons neuves / tombent, tombent les amours / Entre les continents on mettra des digues de pierre, / Pourtant Jérôme ne sera pas encore un nom de fleur

" si la mitad de la vida se pasa durmiendo por propia confesión, ¿quién sabe si esa otra mitad en que creemos estar despiertos no es un sueño un poco diferente del 1º, del que despertamos cuando creemos dormir? "
—PASCAL—

Podríamos preguntarnos cuál ha sido que ha anudado las vidas de algunos de los hombres aquí ceñidos, pero seguramente acabaríamos perdiéndonos en los bosques transparentes del Azar y la Necesidad

Cuando las vidas de Péret y Desnos se enlazan (Hotel de Ville, 1918) los ojos de sonámbulo de este último proclaman una evidencia insólita

Je ne suis évidemmente pas comme les autres

1922. Al cruzar el umbral de "Certa", aquel famoso bar del Pasaje de la Ópera, de la mano de Péret —para reunirse con Breton, Tzara, Aragon, Picabia y algunos otros— Desnos no lleva en el bolsillo sino unos poemas primerizos, (1) pero podeis estar seguros que con su tránsito una corriente nueva traspasó las puertas de la Conciencia Con él, las fronteras esquivas entre sueño y vigilia, consciencia e inconsciente, poesía y realidad, más allá y vida, quedaron disipadas

Como en las primeras secuencias del film *Un perro andaluz* (2)

Noche Luna llena Cielo
Una nube avanza y enfila su arista puntiaguda hacia el rostro de la Luna
Un hombre (B) desde un balcón —¿se está afeitando?— contempla la Noche
Aparece en el balcón una muchacha que mira a la Luna, en ese momento, hendida, atravesada por la nube
El hombre que empuña una navaja de afeitar, la aproxima a la pupila —primer plano— de la muchacha y cortándola, zajándola, vacía toda la noche de su ojo

Así cruzó Desnos el horizonte surrealista punta de nube, filo de navaja rasgando el párpado de los sueños Sus estados subconscientes —llámenseles "sueño, somnolencia, hipnosis, alucinación, delirio " o como queráis— lo han iluminado como antorcha hacia la que los compañeros de viaje vuelven el rostro de sus noches

Desnos, que ha nombrado a Góngora y Nerval como *los sujetos de reflexión en cuanto a la técnica poética*, ofrece en la alquimia de sus palabras la flor definitiva de la intensidad poética, tal vez porque, como alguna vez dijo

no es la poesía la que debe ser libre, sino el poeta

Tras someter a un arreglo de cuentas a las viejas antítesis aquí apuntadas, tras atrincherarse frente al asalto de los días infortunados (quería el mundo más habitable) nada pudo contra las botas infames que devastaron las entrañas del siglo. Su muerte inhumana (3) como todas las semejantes, no sirvió siquiera para acorralar la bestia del miedo, la atrocidad de la opresión, impunes y al asedio todavía.

1 — *Publicado en Le Travail des jeunes* (Revista socialista) 1917
2 — *Un chien andalou* (Luis Buñuel Salvador Dalí)
B) El hombre en el balcón es Buñuel
3 — Desde su arrestado por la Gestapo una mañana de febrero de 1944. Tras ser encerrado en varios campos de concentración (Buchenwald Auschwitz Dachau Terezine) muere de agotamiento el 5 de junio de 1945 pese a haber sido liberado por las tropas aliadas pocas semanas antes.

He soñado tanto contigo
He andado tanto, tanto he hablado,
Amado tanto tu sombra,
Que ya nada me queda de ti
Solo me queda ser sombra entre sombras
Ser cien veces más sombra que la sombra
Ser la sombra que vendrá y volverá a venir en tu vida luminosa

LE DERNIER POEME

J'ai rêve tellement fort de toi, / J'ai tellement marche, tellement parle,
Tellement aime ton ombre, / Qu'il ne me reste plus rien de toi / Il me reste d'être l'ombre parmi les ombres / D'être cent fois plus ombre que l'ombre / D'être l'ombre qui viendra et reviendra dans ta vie ensoleillée

Si semejante a la flor y a la corriente de aire
al curso del agua a las sombras pasajeras
a la sonrisa entrevista esta memorable velada a media noche
si semejante a todo a la felicidad y a la tristreza
es la madrugada levantando su torso desnudo por encima de los campanarios y de los álamos
convoco a los perdidos en los campos
a los viejos cadáveres a los jóvenes cedros podados
a los jirones de tela que se pudren sobre la tierra y a la ropa blanca que se seca alrededor de las granjas
convoco a los tornados y a los huracanes
a las tempestades a los tifones y a los ciclones
a los maremotos
a los terremotos
convoco el humo de los volcanes y el de los cigarrillos
los círculos de humo de los cigarros de lujo
convoco a los amores y a los amantes
convoco a los vivos y a los muertos
convoco a los sepultureros convoco a los asesinos
convoco a los verdugos convoco a los pilotos a los albañiles
y a los arquitectos
a los asesinos
convoco a la carne
convoco a la que amo
convoco a la que amo
convoco a la que amo
la medianoche triunfante despliega sus alas de satén y se posa sobre mi lecho
los campanarios y los álamos se pliegan a mi deseo
los que se desploman los que se hunden
los perdidos en el campo en se reencuentran al encontrarme
los viejos cadáveres resucitan con mi voz
los jóvenes robles podados se cubren de verdor
los jirones de tela que se pudren en la tierra y sobre la tierra
flamean con mi voz como el estandarte de la revuelta
la ropa blanca secándose cerca de granjas vestido de mujeres adorables a quienes yo no adoro
que a mí vienen
que obedecen mi voz y me adoran
los tornados giran en mi boca
los huracanes hacen rugir si es posible a mis labios
las tempestades retumban a mis pies
los tifones si es posible me despeinan
recibo los besos de ebriedad de los ciclones
los maremotos vienen a morir a mis pies
los terremotos no me estremecen pero hacen que todo se desplome a una orden mía

el humo de los volcanes me viste con sus vapores
y el de los cigarros me perfuma
y los círculos de humo de los cigarrillos me coronan
los amores y el amor tanto tiempo perseguido en mi se refugia
los amantes escuchan mi voz
los vivos y los muertos se someten y me saludan
los primeros friamente los segundos familiarmente
los sepultureros abandonan las tumbas apenas cavadas y declaran que solo yo
puedo mandar sus trabajos nocturnos
los asesinos me saludan
los verdugos invocan la revolucion
invocan mi voz
invocan mi nombre
los pilotos se guian con mis ojos
los albañiles sufren vértigo al escucharme
los arquitectos marchan hacia el desierto
los asesinos me bendicen
la carne palpita con mi llamada

aquella a quien amo no me escucha
no me entiende
no me responde

(14 diciembre 1926)

LA VOIX DE ROBERT DESNOS

Si semblable a la fleur et au courant d air / au cours d eau aux ombres passageres / au sourire entrevu ce fameux soir a minuit / si semblable e tout au bonheur et a la tristesse / c'est le minuit passé dressant son torse nu au-dessus des beffrois et des peupliers / j'appelle a moi ceux-la perdus dans les campagnes / les vieux cadavres les jeunes chênes coupes / les lambeaux d'etoffe pourrissant sur la terre et le linge sechant aux alentours des fermes j'appelle a moi les tornades et les ouragans / les tempetes les typhons les cyclones / les raz de maree / les tremblements de terre / j'appelle a moi la fumee des volcans et celle des cigarettes / les ronds de fumee des cigares de luxe / j'appelle a moi les amours et les amoureux / j'appelle a moi les vivants et les morts / j'appelle les fossoyeurs j'appelle les assassins / j'appelle les bourreaux / appelle les pilotes les maçons et les architectes / les assassins
j'appelle la chair / j'appelle celle que j aime / j'appelle celle que j'aime / j'appelle celle que j'aime / le minuit triomphant deploie ses ailes de satin et se pose sur mon lit / les beffrois et les peupliers se plient a mon désir / ceux-la s'ecroulent ceux-la s'affaissent / les perdus dans la campagne se retrouvent en me trouvant / les vieux cadavres ressuscitent a ma voix / les jeunes chênes coupes se couvrent de verdure / les lambeaux d'étoffe pourrissant dans la terre et sur la terre / claquent a ma voix comme l'etendard de la revolte / le ligne sechant aux alentours des fermes habille d adorables femmes que n adore pas / qui viennent a moi / obeissent a ma voix et m'adorent / les tornades tournent dans ma bouche / les ouragans rougissent s'il est possible mes levres / les tempêtes grondent a mes pieds / les typhons s il est possible me dépeignent / je reçois les baisers d'ivresse des cyclones / les raz de maree viennent mourir a mes pieds / les tremblements de terre ne m'ebranlent pas mais font tout crouler a mon ordre / la fumee des volcans me têt de ses vapeurs / et celle des cigarettes me parfume / et les ronds de fumée des cigares me couronnent / les amours et l amour si longtemps poursuivis se refugient en moi / les amoureux écoutent ma voix / les vivants et les morts se soumettent et me saluent / les premiers froidement les seconds familierement / les fossoyeurs abandonnent les tombes a peine creusees et declarent que moi seul puis commander leurs nocturnes travaux / les assassins me saluent / les borreaux invoquent la revolution / invoquent ma voix / invoquent mon nom / les pilotes se guident sur mes yeux / les maçons ont le vertige en m'ecoutant / les architectes partent pour le desert / les assassins me bénissent / la chair palpite a mon appel / celle que j'aime ne m'écoute pas / celle que j'aime ne m'entend pas / celle que j'aime ne me repond pas

Como tantas veces, el camino más sencillo para aproximarnos a una biografía, no está en el dato y la fecha Lo que sigue dice de este hombre mucho más de lo que encontraríamos en cualquier manual al uso

> *() El poeta —no me refiero a los charlatanes de todo tipo— ya no puede ser reconocido como tal si, mediante un no conformismo total, no se opone al mundo en el que vive Se alza contra todos, incluyendo a los revolucionarios que, situándose en el terreno de la mera política aislado así arbitrariamenmte del conjunto del movimiento cultural, preconizan la sumisión de la cultura a la realización de la revolución social No hay ni un poeta ni un artista consciente de su lugar en la sociedad, que no piense que esa revolución indispensable y urgente es la clave del porvenir () el poeta actual no tiene más remedio que ser revolucionario o no ser poeta, pues está obligado a lanzarse sin cesar a lo desconocido, el paso dado el día anterior no le dispensa en absoluto del paso del día siguiente ya que todo tiene que comenzar otra vez cada día y que lo adquirido al ir a dormir se ha vuelto polvo al despertar Para el poeta no existe ningún acomodo de padre de familia sino el riesgo y la aventura indefinidamente renovadas Sólo a ese precio podrá llamarse poeta y pretender ocupar un sitio legítimo en la punta extrema del movimiento cultural, allí donde no haya que recibir elogios ni laureles sino que golpear con todas sus fuerzas para derribar las barreras que no cesan de renacer de la costumbre y la rutina Hoy el poeta no puede ser más que el maldito Esa maldición que le lanza la sociedad actual ya indica su posición revolucionaria, sin embargo abandonará su reserva forzaosa para verse en cabeza de la sociedad cuando, tras tornada de arriba a abajo, ésta haya admitido el común origen humano de la poesía y de la ciencia y cuando el poeta, con la colaboración activa y pasiva de todos, cree los mitos enardecedores y maravillosos que mandarán al mundo entero al asalto de lo desconocido (1)*

El riesgo y la aventura indefinidamente renovadas B Péret una palabra lo catapulta como la piedra lanzada por el pastor y la imaginería de su verbo, ajustada por los materiales más obscuros, por el bestiario más olvidado, entra en conspiración contra lo que ya alguien ha llamado "la bestia loca del uso" Ortigas, huesos, números, pan, carbón son los compañeros improbables que Pèret yuxtapone como *arroyos solidificados por las grandes ramas del viento*

EL JUEGO
esa facultad del movimiento por la cual el azar establece la comunicación
EL AZAR
ese motor que nos pone en contacto con el pensamiento y con el mundo
LA ESPERA
de aquello que ha de llegar de cara, de lo desconocido
RESPONDEN A SU LLAMADA

Péret nos revela la operación mágica y misteriosa por la que dos cuerpos separados se transmutan en uno solo Tras él el encuentro entre dos o más objetos de distinta naturaleza es ya deseado y apetecido como el roce de dos salivas que se aman

Una gran rueda da vueltas en medio de un vacío azul
y tres elefantes pescan tiburones (2)

Mañana y tarde el padre pone sus bigotes en el armario
para ver si hay metamorfosis en los gusanos de seda (3)

La obra de este hombre (que tan perfectamente encarna el principio de la Disponibilidad, del Desdoblamiento, de la Multiplicación y la Ubicuidad) nos propone engarzar en un mismo tejido automatismo y pensamiento
Como el impulso ciego de la momórdiga, el polen de estos versos caerá sobre nuestra imaginación, fecundando

como un melón
como una salchicha
como una torta de crema
como una botella de Leyden
como la apertura de la pesca
como un saco de trigo (4)

el polvo que habíamos escupido en otra parte

(1) La parole est à Péret
(2) L'arête des sons
(3) Ponctuation
(4) Derrière les fagots

AS DE ESPADAS

Quiero ver las cosas eternas que florecen como los cigarrillos que fumo con la nostalgia de los atlas de diez años La simetría de los castillos interiores se extiende a las miradas de los exploradores blancos Iré a tientas por la habitación llena de jirafas para buscar el manuscrito que compuse con trozos de cerebro fresco comprados en las rebajas Entre los músicos que conozco he visto a un joven que se sabía los temas de las sinfonías de aerolitos

Los camiones y las grúas respetuosas con los muelles anuncian Mañana valdrá un día la hora

Los panaderos os dicen que es falso
Pero los actores cuentan los bravos

Llegaré para almorzar en 1919

¿Tendrás la cabeza nueva?

Quien es joven sabe bien lo que es mañana

Dejadme entonces tener el deseo de algunos asesinatos en los descensos solemnes de los ascensores No me digáis que no pues el alcohol podría quizá envejecerme algunos días Veré incendios fastuosos El de Roma fue hermoso Un haz de paja Quitar la corteza terrestre como la de un pastel Os colgaré para sumergiros en un baño de fuegos fatuos Un bastón en la boca os hará sonreír No quiero el agua que hace olvidar Mis momentos futuros son robles del Japón Hay tantos gestos como microbios en una gota de agua El viento el corazón humano la columna de mercurio Inagotable todo eso

El corazón en la mano y la mano en el seno izquierdo

Las boñigas verdes han caído
Se han vuelto boñigas amarillas
Sólo hay manos de chinos
que buscan sus puños en el suelo
y entre nosotros mismos

Pero los muñones escondidos en el fondo de los bolsillos
Les harán correr hasta el fin del invierno

Hay telas de araña por todas partes Son muy buenas para las llagas eso se dice pero los fosos están bordeados de espinas en donde germinan bayas negras Haré tinta con ellas y escribiré sobre el polvo del camino

TODAS LAS ESTRELLAS ESTÁN EN EL PATÍBULO DESDE LA MUERTE DE LOS PLESIOSAURIOS

Y nadie pasará ya sobre el camino porque las letras serán ametralladoras histéricas Yo partiré a caballo sobre cerebros de alienados Y si no veo a nadie haré caimanes con todos los animales del camino Arrastraré mi banda de lágrimas hacia las ciudades tranquilas y su paso será la era de los grandes cataclismos Si llego al océano encantaré a todos los peces y los pescadores me maldecirán pues los peces serán centenarios por haber dado tres veces la vuelta al mundo

Partiré Siete leguas de un golpe de pedal

Un gran bock de espacio por favor
Anguila de camino para enrollar en el estómago

Postes indicadores sois abanicos
Es preciso atravesar kilómetros muertos

Todos los que has matado
vendrán en tu sueño
para arrojarte desde lo alto del cielo del lecho
su cabeza sobre las piernas de 1919

MAÑANA
Jamas los pájaros verdes serán pájaros rojos

En otro tiempo
Un limón degollaba castillos en España
Mi médico subía en balsas
Sin embargo yo prefería un raton

Cambiaré los metales prisioneros de las formas Y si alguien en mi prisión me concede una figura de perro travieso tendré las llamas del hogar en los ojos Los organillos callejeros devanarán madejas de óperas Pero yo las desbrozaré para cantarlas en medio del júbilo

Los anforcillos de las botellas de tinta y de los portaplumas Barometros enemigos de las leyes
Sin leyes
Y viva la holgazanería especial

A mi voz las estrellas se arrojarán en las negras aguas Se las hallará escondidas en el fondo de los pozos y se reconocerán los tiempos anunciados Si los ojos de una mujer desconocida intentan saber lo que sale de los dedos del azar tu le opondrás inesperados milagros La alegría como la pena se pesan hasta el centígramo Yo conozco la balanza

Como una pera

Un tatuaje en la mano

Afirmo que un suicida es más hermoso que un tratado de paz
Juego a los dados
Mi vida o ese castillo que aún no ha nacido
Callaos el fusil es un pájaro de las islas
Aprenderé a cantar mi inútil victoria porque el deseo no hace milagros

Un péndulo que vacila entre la medianoche y la una de la madrugada hora de las farolas envanecidas por su destello robado a las esferas solares Vivir la vida impersonal de la savia y de los minerales Pero antes quiero que una mujer que nunca he visto mueva con el dedo el agua inmóvil de un acuario para que los peces crean en el fin del mundo Un disparo de revólver como un saludo Señor las mesetas son paralelas al nivel del mar Me aventan con plumas de pavorreal Qué ojos de Mercurio en un dedal

Dos lámparas en un granero vacío
o bien
unas arias comidas por los ratones
Nada de lámparas son ahogados en la bodega

Me gustan las temporadas en los verdosos cristales que forman los encuentros insospechados Modales de comedia El puñado de manos del bull del patio me es menos agradable que una gran emoción envuelta alrededor del brazo Una picadura de mosquito es un billete para el palacio de los Espejos A cada patada yo soy golpeado en el pecho Por último hay que utilizar los brazos Es muy difícil volver sobre los propios pasos como los tranvías hasta 1 2 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2

BASTA

AS DE PIQUE

Je veux voir les choses éternelles qui fleurissent comme les cigarettes que je fume dans la nostalgie des atlas de dix ans La symetrie des chatêaux interieurs se divulgue aux regards des explorateurs blancs J'irai a tâtons dans la chambre pleine de girafes chercher le manuscrit que j'ai composé avec des morceaux de cervelle fraîche achetés au rabais Parmi les musiciens que je connais, j'ai vu un jeune homme qui savait les themes des symphonies d aérolites Les camions automobiles et les grues respectueuses des quais annoncent Demain vaudra un jour de l'heure
Les boulangers vous disent que c'est faux
Mais les acteurs supputent les bravos

J'arriverai pour déjouner en 1919
Auras-tu la tête neuve
Celle qui est jeune sait bien que c'est demain
Alors laissez-moi avoir le désir de quelques meurtres dans les descentes solennelles des ascenseurs Ne me dites pas nom les alcools pourront peut-être me vieillir de quelques jours Je verrai des incendies fastueux Celui de Rome etait-il beau Une botte de paille Enlever la croûte terrestre comme celle d'un pâte Je vous accrocherai pour vous descendre dans un bain de feux-follets Un bâton dans la bouche vous fera sourire Je ne veux pas de l'eau qui fait oublier Mes instants futurs sont des chênes du Japon Autant de gestes que de microbes dans une goutte d eau Le vent le coeur humain la colonne de mercure Inusable tout cela
Le coeur sur la main et la main sur le sein gauche
Les crottes vertes sont tombées / Et changées en crottes jaunes / Il n'y a plus que des mains de Chinois / qui recherchent leurs poignets / sur le sol et dans nous-mêmes
Mais les moignons caches au fond des poches / Les feront courir jusqu'a la fin de l'hiver
Il y a des toiles d'araignée partout Tres bon pour les plaies cela dit-on mais les fossés sont bordés d'epines ou germent des baies noires J'en ferai de l'encre et j'écrirai sur la poussiere de la route

TOUTES LES ETOILES SONT AU GIBET DEPUIS L 1 MORT DES PLESIOSAURES

Et personne ne passera plus sur la route parce que les lettres seront des mitrailleuses hystériques Je partirai a cheval sur des cerveaux d'aliénés Et si je ne vois personne je ferai des alligators avec tous les animaux du chemin Je traînerai ma troupe en larmes vers les cités paisibles et sur leur passage ce sera l'ere des grands cataclysmes Si je vais sur l'océan je charmerai tous les poissons et les pêcheurs me maudiront car les poissons seront centenaires pour avoir fait trois fois le tour du globe

Je partirai Sept lieues d'un coup de pédale / Un grand bock d'espace s'il vous plaît / Anguille de route a rouler dans l'estomac / Poteaux indicateurs vous êtes des éventails / Il faut franchir des kilometres morts / Tous ceux que tu as tués / viendront dans ton sommeil / te jeter du haut du ciel de lit
leur tête sur les jambes en 1919 / Et Demain / DEMAIN / Jamais les oiseaux verts ne seront des oiseaux rouges / Jadis / Un citron dégorgeait des châteaux en Espagne / Que mon docteur montait en bateaux plats / Pourtant je préferais une souris / Je changerai les métaux prisonniers des formes Et si quelqu'un dans ma prison me donne une figure de chien méchant j'aurai les flammes du foyer dans les yeux Les orgues des rues déroulent des écheveaux d'opéras Je les débrouillerai pour les chanter dans l'allégresse

Les amarettes des bouteilles d'encre et des porte plumes / Barometres ennemis des lois / Sans lois / Et vive le vagabondage spécial / A ma voix les etoiles se jetteront dans les eaux noires
On en retrouvera cachés au fond des puits et l'on reconnaitra les temps predits Si les yeux d'une femme inconnue cherchent a savoir ce qui sort des doigts du hasard tu lui opposeras des miracles inattendus La joie comme la peine se mesurent au centigramme Je connais la baleine
Cor me un poivre / Un tatouage sur la main J'affirme qu'un suicide est plus beau qu'un traite de paix / Je joue aux des / Ma voie ou ce chateau qui n'est pas ne / Taise -vous le fusil est un oiseau des îles / Apprendrai-je a chanter moi autour inutile parce que le desir ne fait pas de miracles

Une pendule qui hesite entre minuit et une heure du matin heure des becs de gaz infatues de leur eclat vole aux cadrans solaires Dans la vie impersonnelle des sexes et des mineraux Avant je veux qu'une femme que je n'ai jamais vue remue du doigt l'eau immobile d'un aquarium pour que les poissons croient a la fin du monde Un coup de revolver comme un salut Monsieur les plateaux sont paralleles au niveau de la mer On m'ecrit avec des plumes de paon Quels yeux du Mexique dans un de a coudre

Deux lampes dans un grenier vide / ou bien / des airs mangés par les souris / Rien les lampes sont noyees dans la cave

J'aime les sejours dans les terres cerdatres on fait des rencontres insoupconnees Manieres de comédie La poignée de mains du bull de la cour m'est moins agreable qu'une grosse emotion enroulee autour du bras Une piqûre de moustique est un billet pour le palais des Glaces A chaque coup de pied je suis frappe dans la poitrine Pour la derniere il faut se servir des bras
Il est difficile de revenir sur ses pas comme les tramways jusqu'a 1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2

ASSEZ

CORAZÓN DESCOLGADO

Bailar sobre el nueve de corazones
quitar el pie del cadalso
pasar y repasar a lo largo de las columnas ascendentes
cubrir con un crespón el tarro de foiegrás
descubrir una raíz en su taza de café
espantar tres moscas en la abadía de Westminster
enviar una zanahoria por correo
levantar el árbol genealógico de una farola
extraviarse en el canuto de hacer pompas
he aquí los placeres reservados a la mota de polvo que deteriora las máquinas
perfectas
las máquinas que se mueven como peces

Los fusiles imantados de la especie de las umbelíferas
colgaban de las persianas cerradas
sus cañones introducidos por las rendijas
amenazaban a las múltiples serpientes de la sombra
las que se enrollan alrededor de las bicicletas
y las que flotan de noche como manos tendidas de una orilla a otra
Pero basta que una orilla se extravíe en el curso de este viaje
y todo está perdido como en una escafrandra de buzo

Hecho el disparo
el rayo de sol que atravesaba un prisma no se reconoció a la salida
Hubo un son apagado de campana
seguido del ruido sordo de un paquete de ropa interior que cae en un pozo
Y eso fue todo
Aunque una rueda reemplazara a la mano que se fue con la orilla

COEUR DECROCHE

Danser sur le neuf de coeur / lever le pied de l'échafaud / passer et repasser le long des colonnes montantes / rouler d'un crêpe la terrine de foie gras / decouvrir une racine dans sa tasse de cafe / élever trois mouches dans l abbaye de Westminster / envoyer une carotte par la poste / dresser l'arbre généalogique d'un bec de gaz / s'égarer dans le tuyau de la pompe / voila les plaisirs reserves au grain de poussiere qui détraque les machines parfaites / les machines qui s'agitent comme des poissons / Les fusils aimantés de l'espece des ombelliferes / pendaient aux persiennes closes / leurs canons engages dans les fentes / menaçaient les multiples serpents de l'ombre / ceux qui s enroulent autour des bicyclettes / et ceux qui flottent le soir comme des mains tendues d'une rive a l'autre / Mais qu'une rive s'égare au cours de ce voyage / et tout est perdu comme dans une cloche a plongeur / Le coup partit / Le rayon de soleil qui passait a travers un prisme ne se reconnut pas a la sortie / Il y eut un son de cloche etouffé / suivi du bruit sourd d'un paquet de linge qui tombe dans un puits / Et ce fut tout / Mais une roue remplaçait la main partie avec la rive

LOS AROMAS DEL AMOR

Si existe un placer
es el de hacer el amor
el cuerpo rodeado de cuerdas
y los ojos cerrados por navajas de afeitar

Ella avanza como una lamparilla
Su mirada le precede y le prepara el terreno
Las moscas expiran como una bella tarde
Un banco quiebra
arrastrando una guerra de uñas y dientes

Sus manos trastornan la tortilla del cielo
fulminan el vuelo desesperado de las lechuzas
y hacen descender a un dios de su alcándara

La querida de senos de limón avanza
Sus pies se pierden en los tejados
Qué loco automóvil
sube desde el fondo de su pecho
Gira aflorada y se sumerge
como un monstruo marino

Es el instante que han elegidolos vegetales
para salir de la órbita del sol
Ascienden como una aclamación
Los sientes los sientes
ahora que el frescor
disuelve tus huesos y tus cabellos
¿No sientes también que esa planta mágica
da a tus ojos una mirada de mano
sangrante
dilatada?
Sé que el sol
polvo lejano
estalla como un fruto maduro
si tus costados ruedan y se balancean
en la tempestad que tu deseas
Pero qué importa a nuestras iniciales confundidas
el subterráneo deslizarse de la vida imperceptible
es mediodía

LES ODEURS DE L'AMOUR

S'il est un plaisir, c'est bien celui de faire l'amour / le corps entoure de ficelles / les yeux clos par des lames de rasoir / Elle s'avance comme un lampion / Son regard la precede et prépare le terrain / Les mouches expirent comme un beau soir / Une banque fait faillite / entraînant une guerre d'ongles et de dents / Ses mains bouleversent l'omelette du ciel / foudroient le vol desespere des chouettes / et descendent un dieu de son perchoir / Elle s'avance la bien-aimée aux seins de citron / Ses pieds s'egarent sur les toits / Quelle automobile folle / monte du fonde de sa poitrine / Vire débouche et plonge / comme un monstre marin / C'est l'instant qu'ont choisi les végétaux / pour sortir de l'orbite du sol / Ils montent comme une acclamation / Les sens-tu les sens-tu / maintenant que la fraîcheur / dissout tes os et tes cheveux / Et ne sens-tu pas aussi que cette plante magique / donne a tes yeux un regard de main / sanglante / épanouie / Je sais que le soleil / lointaine poussiere / éclate comme un fruit mûr / si tes reins roulent et tanguent / dans la tempête que tu desires / Mais qu'importe à nos initiales confondues / le glissement souterrain des existences imperceptibles / il est midi

FRANCIS PICABIA

Si toda etiqueta —por cercenar cuanto exceda sus aristas programáticas— encorseta, reduce y limita a quien la ostenta Si todo término clasificatorio —por integrador y didáctico que fuere— queda a veces desmentido por el caleidoscopio desmesurado de las pulsiones o de las contradicciones de quien lo porta debiera aclarar ya (nombrar lo obvio no es de mi agrado) que algunos de los aquí aparecidos ostentaron sin remilgos su más afilada adversión hacia todo tipo de corsés Sírvanos, pues, el caso de Picabia, personaje sorprendente de padre español y sangre cubana (o francesa o italiana o americana) para aflojar el cinturón clasificatorio que de esta pequeña antología pudiera deducirse Pues de entre todos uno habrá que será siempre el primero en excluirse de cualquier grupo con vocación uniformista o etiquetaria PICABIA O LA FURIA Furia que nunca se sacia y cuyo único alimento está en las entrañas de quienes en ella se consumen la furia de vivir Picabia

Muchos fueron los tocados por la herida de sus dientes, pero sólo este nombre ostenta el derecho absoluto de ser llamado maestro en el arriesgado arte de echarle leña al fuego

Hay que ser más nómada, atravesar las ideas, como se atraviesan los países, las ciudades

Nómada de linaje, poeta, pintor, jugador, conductor de bólidos, bebedor y fumador de opio, viajero infatigable, amante inveterado, consumado diletante de toda dialéctica

Las leyes están contra la excepción y yo sólo quiero la excepción

Picabia bate alas sobre el espíritu creador del siglo "con lanzas aceradas que nunca olvidaba empapar con vitriolo" (1) sumergiendo sus dos tobillos insolentes en las aguas cristalinas del humor y en los fascinantes fluidos de lo insólito Impresionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, corrientes todas sobre las que, con indomable voluntad de escándalo, se hizo oír

Hay que expresarse únicamente a través de uno mismo
No hay obstáculos, el único obstáculo es el rumbo, caminad sin rumbo

Cuando funda en Barcelona —en 1915— la revista ***391***, nada podía inducirle a pensar que con ella acababa de encender la mecha corrosiva del Dadaísmo, ni que poco después el incontenible continente surrealista habría de emerger

Pocos fueron los que como Marcel Duchamp, Erik Satie, Desnos o Breton, rindieron admiración a este recalcitrante perseguidor de toda convención moral o estética y muchos los que, sucumbiendo a la tentación de la venganza, se sumaron al "TODO, MENOS PICABIA" aullado por los perros falderos de la norma y la costumbre

La Naturaleza me ha nombrado rey, los hombres deshollinador

Este atleta [de pompas fúnebres], por supuesto (2) siempre el primero en llegar y en desertar padeció con apostura prodigiosa el mal que sólo en algunos se torna incandescencia fulgor o clave

Yo soy Picabia —repetía— esa es mi enfermedad

(1) André Breton *Les pas perdus* Imprimeries réunis Lausana 1918
(2) *L'Athlet des Pompes Funèbres* Imprimeries réunis Lausana 1918

PENSAMIENTOS

El lagarto sin poder y la vida el burro un día fue encantador, cubren el lugar inmenso de destino sin fin

La primavera se fue como el viento o como el agua empuja los destinos Pedro o Juan

El cielo es salvaje la llave del cielo está ciega, los besos buscan el secreto de la vida

Una mañana maltrataba la justicia en el inmenso desierto de las jóvencitas

He encontrado todo en el fondo de los pedazos

Cuanta más juvetud podía, más viejo se sabía

Sólo desconfio de las gentes honestas

Es más peligroso hacer el bien que el mal

Solo puede hablar mal de sus amigos

El cerebro de un sabio esta en su oreja

PENSEES

Le lezard sans toucon et la vie, L'âne qui fut un jour charmant, couvrent l'endroit immense du destin sans fin / Le printemps s'en vint comme le vent ou comme l'eau pousse les destinees Pierre ou Jean / Le ciel est sauvage, la clef du ciel est aveugle, les baisers cherchent le secret de la vie / Un matin malmenait la justice dans le désert immense des jeunes filles / J'ai trouve dans le fond des morceaux / Si jeunesse pouvait, si vieillesse savait / Je ne me mefie que des honnêtes gents / Il est plus dangereux de faire le bien que le mal / On ne peut dire du mal que de ses amis Le cerveau d'un savant est dans son oreille

SUZETTE

La misma, ¿Por qué?
Como los aristócratas,
La misma dificultad
En la calle de sí mismo
Como el tema de una canción
Hasta el infinito de los instintos necesarios
Pienso en la independencia en el momento oportuno
Las mujeres hablan como la ciencia,
Los hombres, desorden democrático,
Yo, el enemigo del pueblo,
Abrimos la puerta a los rostros de los genios para ser enpequeñecidos
Tantas veces es la palabra moderna circular instrumento poderoso como un hombre animal
Me gustaría que mi filosofía no pudiera dominar

MARGARITA

El honor no es un modelo, porque el creador no tiene honor
No desprecio nada
Nada que sea el instrumento esclavo
Cállese, yo amo
amo el sinvalor de las fuerzas,
Bajo los vestidos, en un nuevo sentido, las mujeres se desean
Esto debe ser así,
pues este género empieza a volverse aburrido

SUZETTE

La même, pourquoi? / Comme les aristocrates, / La même difficulté / Dans la rue de soi-même / Comme le theme d'une chanson, / Jusqu'a l infini des instincts necessaires / Je pense a l'independance a bon escient / Les femmes parlent comme la science / Les hommes, désordre democratique, / Moi, l'ennemi du peuple / Nous ouvrons la porte aux visages des genies pour être amoindris / Tantôt est le mot moderne circulaire instrument puissant comme un homme bête / J'aimerais que ma philosophie ne puisse dominer

MARGUERITE

L'honneur n'est pas un modele, car le createur n'a pas d honneur / Je ne méprise rien / Rien étant l'instrument esclave / Taisez-vous, j'aime / J'aime la no-valeur des forces, / Sous les vêtements dans un sens nouveau les femmes se désirent / Cela doit être ainsi, / car ce genre commence a devenir ennuyeux

CANTO DE PILHAOU-THIBAOU

Los cocodrilos son mis amigos
No hay cocodrilos modernos
tampoco antiguos
Soy hermano de las cerezas
y de Dios
Lo mas hermoso que hay en los cementerios
son las malas hierbas
las malas hierbas que crecen sobre las tumbas
recuerdos abono para geranios
Aquí las habitaciones del hotel
tienen refrigeración central
Nuestra nariz es el cementerio de millones de animales
¡No respireis, si teneis valor!
¡Pero sólo teneis valor para lo que ve vuestro ojo!
El corazon representa el principio de los paseos

CHANT DU PILHAOU-THIBAOU

Les crocodiles sont mes amis / Il n'y a pas de crocodiles modernes / d'anciens non plus / Je suis frere des cerises / et de Dieu / Ce qu'il y a de plus beau dans les cimentieres / ce sont les mauvaises herbes / les mauvaises herbes qui poussent sur les tombes / les souvenirs, guano pour geraniums / Ici les chambres d'hôtel / ont le refroidissement central / Notre nez est le cimentiere de millions d'animaux / Ne respirez pas, si vous avez du coeur! / Mais vous n'avez de coeur que pour ce que votre oeil voit! / Le coeur represente le debut des promenades

PIERRE REVERDY

El sueño es un jamon
pesado
que cuelga del techo

La revolución poética, al alborear de nuestro siglo, es posiblemente uno de los síntomas más estimulantes y vitales de la defunción de una Europa carcomida y ahogada bajo el yugo del racionalismo burgués

El espíritu moderno desatado por Rimbaud nace de una ruptura frontal con los valores decimonónicos En 1848 y en 1871, los artistas con las armas en la mano ("mi amigo Baudelaire había sido visto mientras gritaba entre los insurrectos con el rifle al hombro ") (1) deciden que ya es hora de devolver al hombre su potencia total

Se tienen armas por pura risa
y un corazon para morir

Aunque el surrealismo no surge como una nueva técnica incluso los más profanos podrán apreciar como aquellos recursos que fueron una vez utilizados como *medios*, se han convertido hoy, en demasiados casos, en un *fin* Los obstáculos que el conformismo, la conciencia o el sentido común siguen levantando en el serpenteante camino de la Libertad, tienen que continuar siendo infatigablemente señalados y destruídos El movimiento negador y creativo que la dialéctica de la libertad impuso a los surrealistas, corre el peligro hoy de divorciarse de sus orígenes para arrancar de raíz y convertir lo surreal en un repertorio fracturado y alienante en una estética del lujo que escinde y sofoca el poder corrosivo y convulso subyacente en todo acto genuinamente surrealista

Es por esto que, al calor del Poeta, al calor de aquél para quien Cesar Moro reclamara "la Gloria en la tierra, en el aire y en fuego", hoy más que nunca, buscamos en los altos alimentos de su voz el fervor de la sangre, del deseo y del amor y nunca más la distancia del adorno

En la vida me habré levantado siempre tarde

afirmaba Reverdy "el solitario con pies de amianto" (2) el madrugador más incansable, aquel cuyo rostro —piedra reverdecida para siempre— inclinándose sobre la fuente de la imagen, supo por primera vez formular esa ley capital de la que ya bebemos todos "Cuanto más lejana y justa sea la relación entre dos realidades que se comparan, más fuerte será la imagen, más poder emotivo y relidad poética contendrá"

Sus pies desnudos tras el límite En la frontera misteriosa de lo que aún no ha sido revelado Reverdy El solitario Tal vez un pájaro que otea el horizonte Una estrella que ilumina la noche de cuantos, pese al tiempo transcurrido,recorremos el mismo sendero

(1) Philippe de Chennevières *Souvenirs d'un directeur des Beaux Arts*
(2) André Coyné

OTRO CIELO

En qué quieres que me convierta
Siento que muero
Socórreme
Ah París el Pont Neuf
Reconozco la ciudad
Un poco gozar
Un poco llorar
Mi vida
¿Merece verdaderamente la pena hablar de ella?
Todo el mundo diría lo mismo
Y como desearíais que se pasase su tiempo
Pienso en cualquier otro paisaje
Un amigo olvidado me muestra su rostro
Un lugar oscuro
Un cielo desteñido
País natal que me viene a la memoria cada mañana
El viaje fue largo
Allí me dejé algunas plumas
Y mis ilusiones se perdieron una tras otra
Sin embargo estaba todavía en el centro de la primavera
Casi un niño
Avanzaba
Un tren ruidoso me transportaba
Poco a poco olvidaba la naturaleza
La estación estaba muy próxima
Cambiamos de coche
Y en el andén nadie esperaba
La ciudad muerta y esquelética
Allá levantaba sus altos hornos
En qué voy a convertirme
Alguien toca mi frente con una sombra fantástica
Una mano
Pero lo que he creído ver es el humo del tren
Estoy solo
Sí completamente solo

Nadie vino a cogerme de la mano

D'UN AUTRE CIEL

Que veux-tu que je devienne / Je me sens mourir / Secours-moi / Ah Paris le Pont Neuf / Je reconnais la ville / Un peu jouir / Un peu pleurer / Ma vie / Est-ce vraiment la peine d'en parler / Tout le monde en dirait autant / Et comment voudriez-vous que l'on passat son temps / Je pense a quelque autre paysage / Un ami oublié me montre son visage / Un lieu obscur / Un ciel déteint / Pays natal qui me revient tous les matins / Le voyage fut long / J'y laissai quelques plumes / Et mes illusions tomberent une a une / Pourtant j'étais encore au milieu du printemps / Presque un enfant / J'avançais / Un train bruyant me transportait / Peu a peu j'oubliais la nature / La gare etait tout pres / On changeait de voiture / Et sur le quai personne n'attendait / La ville morte et squelettique / La-bas dresse ses hauts fourneaux / Que vais-je devenir / Quelqu'un touche mon front d'une ombre fantastique / Une main / Mais ce que j'ai cru voir c'est la fumee du train / Je suis seul / Oui tout seul / Personne n'est venu me prendre par la main

SIGLO

Soy el que está más cerca de aquel que habla
La ola que me lleva es horizontal
El caballo gris hierro de mi infancia idiota
Sube
tira
Las ruedas están en el costado
En los bosquecillos la risa amarga
El viento
La mar
Las borrascas
Todo está ahí
en exhibición
Y yo también estoy
Más lejos tal vez a causa del espíritu
El mundo desconocido y los rincones conocidos
Nadie lo piense
Y yo sostengo mi cadena
Hay que tirar mucho
puesto que todo me arrastra
Solo hablamos de aquello que conocemos
que sabemos
En un campo de piedras en el que gozamos
Era demasiado pequeño para contenerte
Y ahora necesitaremos todo el lugar
para partir
Las piedras
Las brisas
La tierra
El hierro
Todas las herramientas
El oro y los hijos
Y huir
Sembramos una sombra que se arrastra por todo el país
Las llamas llegan hasta las puntas de las astas
Banderas de resplandecientes colores
Destellos de tierra
Infierno
Las puertas se abren
La hoguera de los monjes de las fábricas
Los martillos
Golpean
El brazo siega el campo que se acuesta de un sólo golpe
Es el oro
la lava

La mutua organización de esfuerzos
Mirando el cuello
El volcán está encendido
Cráter
Carácter de miles de pordioseros del mundo
Que lo han visto todo
Sobre el camino y en la calle
La puerta de la iglesia y el tribunal
Hace frío
Amanece
Y la noche se aprieta en la habitación en la que estoy
Está cerrada
Todo está cerrado
El mundo tiene a mi espíritu

abrir
abrir
Para pasar al ángulo
Y allí detrás
Donde he visto su espalda
El muro de piedras
Pero ninguna llave
Ninguna luz

(De *La balle au bond*, 1928)

SILLE

Je suis le plus près de celui qui parle / La vague qui me porte est horizontale / Le cheval gris fer de mon enfance ruine / Monte / tire / Les roues sont sur la côte / Dans les tailles le rire amer / Le vent / Les orages / Tout est là / A l'étalage / Et j'y suis aussi / Plus loin peut-être à cause de l'esprit / Le monde inconnu et les coins connus / Personne n'y pense / Et je tiens ma chaîne / Il faut trop tirer / puisque tout m'entraîne / Ne parlons que de ce que nous connaissons / que nous savons / Dans un champ de pierres où nous jouions / C'était trop petit pour le contenir / Et maintenant il nous faudrait toute la place / pour partir / Les pierres / Les airs / La terre / Le fer / Tous les outils / L'or et les fils / Et fuir / On sème une ombre qui traîne sur tout le pays / Les flammes vont jusqu'aux extrémités des hampes / Drapeaux de lueurs colorées / Feux de terre / Enfer / Les portes s'ouvrent / Le brasier des mornes des usines / Les marteaux / On frappe / Le bras fauche le champ qui se couche d'un seul coup / C'est de l'or / de la lave / L'organisation mutuelle des efforts / On regarde par le col / Le volcan est allumé / Cratère / Cratère de milliers de mendiants du monde / Qui ont tout vu / Sur la route et dans la rue / La porte de l'église et le tribunal / Il fait froid / Le jour se lève / Et la nuit se resserre dans la chambre où je suis / C'est fermé / Tout est fermé / Le monde a mon esprit / ouvrir / ouvrir / Pour passer à l'angle / Et la derrière / Où j'ai vu son dos / Le mur de pierres / Mais aucune clef / Aucune lumière

VIAJES DEMASIADO GRANDES

Era seguramente la primera vez que él veía algo claro Se sentía enganchado al último vagón del tren de lujo hacia algún destino magnífico y miraba distraídamente el paisaje que pasaba, en dirección contraria, mucho más rapido que él Con la suma de todos los detalles perdidos se habría hecho un nuevo mundo, pero él no tenía necesidad de nada De su papel, que representaba con la mayor seriedad, le faltaba el significado

Las más grandes estaciones no tenían bastante ruido para conmoverlo, en el rincón más apartado de todas las colinas comprendía mejor el aislamiento de las casas blancas Cuando bordeaba la mar no veía sino las velas de los barcos definiendo lo extenso

Todo es inerte y demasiado grande para sus ojos y su corazón Su cabeza debe quedarse vacía y nada la podría llenar

Cuando finalmente volvío allí de donde había partido, su tarea bien cumplida, su jornada realizada no pensaba más que en un rinconcito de tierra donde encerrar su vida, en la que tendría el lugar adecuado para morir

VOYAGES TROP GRANDS

C'était peut-être la premiere fois qu'il voyait quelque chose de clair Il se sentait accroche au dernier wagon du train de luxe pour quelque destination magnifique et regardait distraitement le paysage qui allait, a rebours bien plus vite que lui Avec la somme de tous les détails perdus on aurait fait un nouveau monde, mais lui n'avait besoin de rien De son rôle, qu'il jouait avec le plus grand sérieux, il lui manquait la signification

Les plus grandes gares n'avaient pas assez de bruit pour l'émouvoir, au coin de toutes les collines il comprenait mieux l'isolement des maisons blanches Quand on longeait la mer il ne voyait que les voiles des barques qui en précisaient l'étendue

Tout est inerte et trop grand pour ses yeux et son coeur Sa tête doit rester vide et rien ne pourrait la remplir

Quand il revenait enfin la d'ou il était parti, sa tâche bien remplie, sa journée faite il ne pensait qu'au petit coin de terre ou sa vie contenait, ou il aurait la place juste pour mourir

'Oh boca el hombre busca un nuevo lenguaje
Del cual ningún gramático de ninguna lengua tendrá nada que decir"
Apollinaire

1917 Apollinaire se reune en el café Flore con pintores, poetas y jóvenes que cultivan en igual medida el gusto por la provocación y la apetencia de lo maravilloso Hay de entre todos tres (Soupault, Breton y Aragon) que coinciden en señalar el resplandor del más allá en unos nombres Rimbaud, Apollinaire y Reverdy Acatando una sugerencia de Paul Valèry y siendo fieles, tal vez, al espíritu titubeante y contradictorio con el que se expresan aquellos que pugnan por rehacer el entendimiento humano, bautizan la revista que ha de darlos a conocer a sus compañeros de Flore, con este cándido emblema *Littérature* Sin embargo, aunque *Littérature* (1919) no pasa de ser un aprendizaje, unas tentativa en la tarea de perversión de los valores oficiales que habrá de llevarles luego, en el curso del año 1922 y tras el "Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno", a la ruptura con el dadaísmo, en ella late el espíritu corrosivo de alguno de los antepasados que de forma irremisible ha de señalar el camino de los iniciados Obras inéditas de Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire así como las *Lettres de guerre* de Vaché y las *Poésies* de Isidore Ducasse, pueblan sus páginas

> "No soy yo ni nadie (lo oyen Vds, señores ¿quién quiere que le envie mis padrinos?) el que puede juzgar al conde No puede juzgarse a Lautréamont Se le reconoce a su paso y al saludarle nos inclinamos hasta el suelo Doy mi vida a aquel o aquella que me lo haga olvidar para siempre "

En 1921 Soupault y Breton dan a luz la primera obra surrealista *Los Campos Magnéticos*, recurriendo solamente a la inspiración y a la intuición, emborronando papeles "con laudable desprecio por lo que literalmente pudiera seguirse de ello " (1)

La escritura automática cae sobre los surrealistas *como una epidemia de sueño* y Soupault es entonces el virus más activa Su forma de escribir —distante, amable y aérea—, como él mismo, se mantiene a salvo de postreros retoques o arrepentimientos, finalizando sus poemas —en el café o en la cola del autobus— cuando el primer trastorno exterior así lo exige

Pese a que Breton (1925) lo acusa de seguir una carrera literaria y a que abandona el grupo surrealista para trabajar en el periodísmo, el ensayo, la novela y para dar cumplimiento a su aspiración más intensa el viaje, Soupault admite solamente haber mantenido un compromiso inalterable a lo largo de su vida aquél que se deriva del estallido soñado en una cama de hospital de guerra, en 1917, y que le obligó a tomar un lapiz El mismo que, mucho después (1953, Sans Phrases) le llevaría a confesar

> "() No sé que habría sido de mí si no hubiese conocido la poesía () Esa palabra que para algunos sólo es un pretexto para burlas o motivo de equívocos, significa para mí un mundo en el que por fin puedo comprender por qué ví la luz"

La luz

(1) A Breton *Manifiestos del Surrealismo*

LOS CAMPOS MAGNÉTICOS

(NO NOS MOVAMOS)

Los nocturnos de los músicos muertos arrullan las ciudades dormidas para siempre En la escalinata de un hotel de la trigésima avenida juguetean un bebé y un perrito pequeño No, no se pueden hacer una idea de las costumbres acuáticas mirando a través de las lágrimas, no es verdad El espacio suave como la mano de una mujer pertenece a la velocidad Día a día nos acercamos al monte y a los mercados Les Halles son menos profundas que el océano Pacífico Los libros gruesos hojeados a menudo se convierten en conchas abandonadas y llenas de tierra Sobre las rampas de ágata y las aceras deslizantes se observan estrellitas dibujadas con tiza que siempre han significado la nostalgia de tapiceros y marinos La antigüedad es una fuente nacarada a trozos, pero la garganta de las esfinges se ha cubierto de verdín El granizo horizontal de las prisiones, ese maravilloso manojo de llaves, nos impide ver el sol Una bailarina sobre la cuerda floja es nuestra cambiante paciencia Al abrigo de injurias póstumas, añoramos el amor de todas las mujeres, releemos los índices barométricos en todos los escaparates de los jardines

LES CHAMPS MAGNETIQUES

(NE BOUGEONS PLUS)

Les nocturnes des musiciens morts bercent les villes a jamais endormies Sur le perron d'un hôtel de la trentieme avenue s'ébattent un bébé et un tout jeune chien Non, vous ne pouvez vous faire une idee des moeurs aquatiques en regardant a travers les larmes, ce n'est pas vrai L'espace doux comme la main d'une femme appartient a la vitesse De jour en jour, on approche des maquis et des marchés La profondeur des Halles est moindre que celle de l'ocean Pacifique Les livres epais souvent feuilletes deviennent des coquillages abandonnes et pleins de terre Sur les rampes d'agate et les trottoirs roulants on remarque de petites étoiles a la craie qui n ont jamais signifie que la nostalgie des tapissiers et des marins L'antiquité est une fontaine nacrée par places, mais la gorge des sphinx a verdi La grele horizontale des prisons, ce merveilleux trousseau de clés, nous empeche de voir le soleil Une danseuse sur la corde raide, c'est notre patience changeante A l'abri des injures posthumes, nous regrettons l'amour de toutes les femmes, nous relisons des indices barométriques a toutes les devantures de jardin

HORIZONTE

Toda la ciudad entro en mi habitación
los arboles desaparecian
y la noche se unio a mis dedos
Las casas se convirtieron en transatlánticos
el ruido del mar ha subido hasta mi
Dentro de dos dias llegaremos al Congo
He atravesado el Ecuador y el Trópico de Capricornio
se que hay innumerables colinas
Notre-Dame oculto al Gaurisankar y las auroras boreales
la noche cae gota a gota
espero las horas

Dadme esa limonada y el último cigarrillo
volveré a Paris

(De *Rose des vents*, 1920)

HORIZON

Toute la ville est entrée dans ma chambre / les arbres disparaissaient / et le soir s'attache a mes doigts / Les maisons deviennent des transatlantiques / le bruit de la mer est monte jusqu'a moi / Nous arriverons dans deux jours au Congo / J'ai franchi l'Equateur et le Tropique du Capricorne / je sais qu'il y a des collines innombrables / Notre-Dame cache le Gaurisankar et les aurores boreales / la nuit tombe goutte a goutte / j'attends les heures / Donnez-moi cette citronnade et la derniere cigarette / je reviendrai a Paris

ANTEDECIR

Inclínate
y corta la lisa superficie

Naranjas
azules
grises
bermellones
se deslizan y nadan
mis poémas

Alrededor de mi pensamiento
giran
los peces verdes

(De *Aquarium*, 1917)

AVANT DIRE

Penche-toi / et perce la lise surface / Oranges / bleus / gris / vermillons / glissent et nagent / mes poemes / Tout autour de ma pensee / virevoltent / les poissons verts

La vida antes que el arte

> *No escribo por oficio y no tengo aficiones literarias Me habría convertido en un aventurero de gran envergadura, con gestos elegantes, si hubiera tenido la suficiente fuerza física y la resistencia nerviosa necesaria para llevar a cabo este único intento no aburrirme*

Dicen los libros que Tristan Tzara nació bajo el signo de Aries en 1896, en Moinesti, Rumania, en el seno de una familia adinerada Que apenas cumplidos los 20 años y pretextando el estudio de la Filosofía y la Matemática, se trasladó al lugar más apropiado para abrirse al contacto de los artistas e intelectuales que huían de una Europa abrasada Suiza Dicen que fue en Zurich donde, junto al mánager de un cabaret artístico —el alemán Hugo Ball—, Hans Arp, Richard Huelsenbeck y el pintor Marcel Janco, dió vida a un movimiento vital y artístico (Dada) que, inspirando en los jovenes francotiradores del Nuevo Mundo un deseo incontenible de negación y fuego, inundó Europa

Hay cosas que dicen los libros Y cosas que no Cosas que desprendiendose de ellos como un perfume, a veces excitante a veces negro, transpasan el velo invisible que separa el orbe literario del inabarcable cosmos de la Vida

Más llegados a este punto, mejor fuera darse la vuelta o perderse por los secretos efluvios de la palabra escanciada por la sangre enfebrecida del adelantado

> *Dada ha intentado, no tanto destruir el arte y la literatura, como la idea que de ellos existía Reducir sus rígidas fronteras, rebajar sus imaginarias alturas, volver a someterlos a la dependencia del hombre, a su merced, humillar el arte y la poesía, significaba asignarles un puesto subordinado al movimiento supremo que únicamente puede medirse en términos de vida*

Hoy, 70 años después de que aquella lengua roji-negra, descarada e iconoclasta, fuese exhibida frente a conceptos (aún vigentes) como "arte", "moral" o "pensamiento", puede uno sentir, todavía incólume aquella fuerza vigorosa que, alimentada en las aristas furiosas del desafío, hizo frente a la aún vigente y enfermiza corteza del "buen gusto"

Y hoy como ayer, tal vez lo más urgente fuese confirmar la antigualla enarbolada por Marx y Rimbaud (*Cambiar el mundo / Cambiar la vida*) y apelar a su poder conjuratorio, aún intacto

La vida antes que el arte

Del resto, de la defunción de Dada y la simultánea aparición del Surrealismo, sabemos por el propio Tzara que

> *Al poner voluntariamente fin a su propia actividad, Dada ha dado prueba de que, si la experiencia se justificaba, su continuación, una vez alcanzado el punto de saturación, hubiera sido la negación pura y simple de su naturaleza profunda Pero incluso su fin no era más que relativo Sus prolongaciones en el surrealismo y más allá, conllevan el testimonio de su razón*

FRAGMENTOS DE L'HOMME APROXIMATIF

un cop de canon tensa los globulos rojos bajo la tienda de campaña
donde los somnolientos cohetes viven en colonias electricas
y recogen en su delantal de ravas las pieles del horizonte en la tarde
el informe modelador ve en cada arbol una viviente acogida
sobre la carretera umberbe donde la palabra adorna la altitud
el bosque sofocado es subido hasta la cima de la concepción
matematica
sin nubes su pecho revoloteara alrededor de los cocos transformados en minutos
pero el frescor expusicular del espíritu apaciguara pronto nuestra hambre de
mundos
y eclipsara los pedazos de la vida que depositamos de escalon en escalón
en el vacio vértigo que la muerte deja escapar de su orbita
de la mochila tan miserablemente atestada de escorias que suenan a inefables
castigos
a golpes y fatigas incalculables para concluir en nada
hostigados como estamos por las previsiones microbianas de los pensamientos
pobres seres que no pueden apartar la mirada del talón de la muerte
cuando el informe modelador ve en cada árbol una viviente coartada
el otoño arrastra sobre unas muletas al viento tartamudo
y las espinas de los zarzales ya no lloran bajo el abrigo
el alfa se cierra sobre tu parpado
la semilla de las montañas
el agua te mira
caravana de agua
semilla de mirada
arruga las hojas cejas de las montañas
bajo los dedos del agua acariciadas se inclinan las campanas
el abanico del tunel se abre en el regazo de la tarde
los sueños han llamado a vacaciones

un coup de canon raidit les globules rouges sous la tente où les somnolentes fusées croient en colonies d'electricité / et ramasse dans son tablier de rayons les pelures de l'horizon au soir / l'informe modeleur voit dans chaque arbre un vivant accueil sur la route imberbe où la parole brode l'altitude / la foret essoufflee est montee jusqu'au sommet de la conception mathematique / et sans nouages sa poitrine voltige autour des coucous transformés en minutes / mais la fraicheur crepusculaire de l'esprit apaisera bientot notre faim de mondes / et terminera les morceaux de vie que nous deposons d'echelon en echelon / dans le vide vertige que la mort laisse echaper de son orbite / de la besace si miserablement encombree des scories sonnantes d'ineffables châtiments / de choses et de fatigues incalculables pour n'aboutir a rien / barcelés comme nous sommes par les microbiennes prevoyances des pensees / pauvres êtres ne pouvant détacher le regard du talon de la mort / quand l'informe modeleur voit dans chaque arbre un vivant alibi / l'automne entraîne sur des beguilles le vieil bégue / et les nageoires des buissons ne pleurent plus sous le manteau / dors dors / l'alfa se ferme sur ta paupiere / le grain des montagnes / l'eau te regarde / caravan d'eau / grain de regarde / fronce les feuilles sourcils des montagnes / sous les doigts de l'eau chevées les cloches se penchent / l'eventail du tunnel s'oeuvre sur le sein du soir les songes ont sonne toutes les vacances

de tus ojos a los míos el sol se dehoja
sobre el umbral del sueño bajo cada hoja hay un ahorcado
de tus sueños a los míos la palabra es breve
a lo largo de tus pliegues primavera del árbol llora tu resina
y en la palma de la hoja leo las líneas de tu vida

la etiqueta de la planta que es una botella de cielo
y en tu corazón también las etiquetas guardan sus secretos
con el anuncio silencioso quedo aplastado y pegado en la farmacia
de la tierra grasa aplastada la triunfal enfermedad de las nubes
ahonda el horizonte y se desploma el castillo de mapas meteorológicos
pero en qué buena trompeta de las estaciones
periódico desplegado en la terraza del firmamento
por donde se le filtra con desdén la equívoca brisa de las versiones
astrales

de tes yeux aux miens le soleil s'effeuille / sur le seuil du rêve sous chaque feuille il y a un pendu / de tes rêves aux miens la parole est brève / le long de tes plis printemps l arbre pleure sa resine / et dans la paume de la feuille je lis les lignes de ta vie / l'etiquette de la plante qui est une bouteille de ciel / et sur ton coeur aussi les etiquettes gardent leurs secrets / avec l'annonce silencieuse je reste aplati et colle a la pharmacie / de la terre grasse aplati la triomphale maladie des nuages / defonce l'horizon et s'ecroule le chateau de cartes meteorologiques / mais a qoi bon trompette des saisons / journal deploye a la terrasse du firmament / par ou l'on filtre avec dedain l'equivoque brise des versions astrales

por la ventana abierta las casas entran en mi habitación
con la habitación en desorden despertadores y ventanas abiertas
las garrafas de los campamentos se desgañitan en el frescor de las encias
bajo la lupa agrandadora del corazón la hierba trenza su vidriera
la hierba ofrece tejidos el sistema y el detalle
pero marchaos tiernos recuerdos y previsiones de primaveras pasadas y de
otras por venir
dejadme en mi invierno de cuero en mi subterráneo trabajo
nervios alimentados de ociosa constancia la humedad de los astros vivientes
de la raíz a la piedra contempla el mal
el viento siega la cabellera de nuestras esperanzas

par la fenêtre ouverte les maisons entrent dans ma chambre / avec des chambres en desordre des reveils et des fenêtres ouvertes / les carafes des clochers s'égosillent a la fraîcheur des gencives / sous la loupe grossissante de coeur l'herbe tresse son vitrail / l'herbe offre des tissus le systeme et le détail / mais partez frais souvenirs et prévisions de printemps passés et d'autre a venir / laissez-moi a mon hiver de cuir a mon souterrain travail / nerfs nourris d'oisive constance l'humidite des astres vivants / de la racine a la pierre voit le mal / le vent fauche la chevelure de nos espions



El ojo cacodylate, FRANCIS PICABIA, 1921.

PUNTO FINAL

Sobre el Surrealismo

¿Qué es el Surrealismo? ¿Es una revolución? ¿Es un arte impuro? ¿Cuál es su aportación a la Cultura? ¿Cuál es su influencia en la Pintura, en la Literatura, en la Arquitectura, en la Escultura, en los diferentes caminos del Arte?

De alguna manera, este número extra de la Revista que suma más de quinientas páginas y comprende tres entregas, trata de adentrarse, de analizar este movimiento esencial en la Historia del Arte del siglo XX

En este Punto Final, no voy a explicar ni sintetizar este fenómeno artístico Las firmas más significadas y estudiosos del movimiento hacen de este número de Litoral una de sus entregas más valiosas

Pienso que a cualquier artista, a cualquier intelectual de nuestro tiempo, el fenómeno surrealista le ha llegado, le ha influido de alguna manera

Para quien escribe estas líneas, el Surrealismo está lleno de interrogantes que han surgido lejos de los que pudiéramos llamar sus grandes patriarcas y cerca de lo que se considera como un proceso de vanguardia que se enfrenta con unas situaciones, una manera de vivir, todo un desequilibrio, una injusticia, una construcción del mundo sobre unas premisas, unos pilares, a romper, a desmontar

Así el Surrealismo es como una revolución importante y profunda

Su conexión con el "Dadaísmo" en el nacimiento del siglo XX, hasta los años 20 de París y de Breton y de Aragón , situará a este movimiento como un fenómeno de este siglo nuestro

Pienso, por el contrario, que ha habido un Surrealismo en cada profundo proceso revolucionario anterior al siglo XX Y las conexiones con la revolución comunista de "los surrealistas de nuestro tiempo" prueban cómo el fondo de unas ideas "llamadas políticas" están muchas veces emparejadas por caminos de expresión del Arte

En la influencia real de lo vivido —no de lo estudiado, de lo que nos cuentan, de lo que nos dicen, de ese hablar con palabras de otros—, uno contempla el Surrealismo a través de los contactos con sus protagonistas españoles, que vivieron y caminaron por un mismo suelo, y surgen así Dalí y Picasso y Miró y Juan Gris y Gaudí y Buñuel y Alberto Sánchez por citar unos nombres, y ya en el campo de la literatura, por dar un solo nombre, Ramón Gómez de la Serna, y dentro del mundo poético y en la llamada Generación del 27 que tanto centra la vida de "Litoral" José María Hinojosa y el Lorca de "Poeta en Nueva York" o el Alberti de "Sobre los ángeles" o de "Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos"

Al final se queda uno, no con lo que en el pintor, o el escultor, o el poeta hubo de destrucción, de rompimiento, sino lo que tomó vida en él y fuerza y emoción transmitida

Queda también la pregunta íntima si la Poesía o el Arte de esa o aquella hora no hubieran sido posibles sin demoler aquel amaneramiento, aquella falsedad, aquella injusticia, en que se asentaba un tiempo en la Historia

Breton decía "que el Surrealismo se negaría a sí mismo si pretendiera lar la solución a cualquier problema"

"Litoral" a través del trabajo exhaustivo de Jesús García Gallego y Lorenzo Saval, entrega una presencia "creemos que muy importante", una especie de panorámica del Surrealismo como ser y acontecer en el mundo artístico y literario

En el principio de "Litoral", nos dice Darío Carmona hablando de aquel grupo "Hinojosa estaba interesadísimo en el Surrealismo y Emilio enloquecido con el Surrealismo Si la revista hubiera seguido saliendo, que salieron tan pocos números, hubiera habido una época de la revista muy inclinada al Surrealismo, sin duda"

Altolaguirre "las barcas de dos en dos / como sandalias del viento / puestas a secar al sol" Luis Cernuda, César Vallejo, Juan Larrea, José Bergamín llevan mucho Surrealismo sobre sus espaldas literarias

La devoción de toda aquella llamada Generación del 27 por Don Luis de Góngora, es quizá una búsqueda en el Surrealismo de su ayer

Y también Goya o El Greco o El Bosco, son un anticipo y una ruptura en el tiempo, en fin, la interpretación fantástica de una realidad

Este número 174-175-176 en el año 1987, viene a cumplir un objetivo más de aquel 1926, de aquellas ilusiones del principio

Acompañan a este número, y son parte importante en ese fenómeno llamado Surrealismo, un sinfín de imágenes alucinantes, imágenes como



vueltas del revés Así, un paraguas o una máquina de coser se le busca contenido poético o erótico

Pero fuera de todo planteamiento surrealista y por citar un hecho transcendente, la imagen de los astronautas que llegaron a la luna mientras el mundo entero desvelado estaba absorto, sin respiración, ante su llegada, ante aquel aterrizaje, nos presentaba al final una imagen surrealista, unos muñecos inestables, en extraña vestimenta, pegando saltitos sobre una superficie abrupta, en un paisaje árido y horrendo

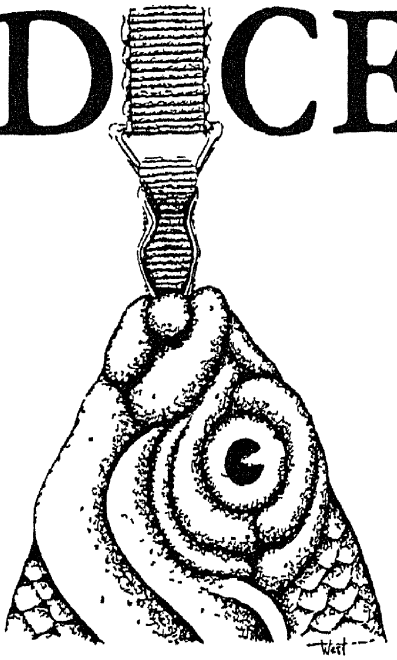
Las nuevas armas, los cohetes que llevarían la destrucción y la muerte a esta tierra de verdes praderas y flores multicolores, aparecen en los desfiles militares montados en sus carros, como una especie de supositorios que se lanzarán con violentas explosiones para romper el culo del mundo, y esa imagen surrealista viene a nosotros sobre el recuerdo de otros carros que nos trajo el celuloide, cuádrigas en las viejas guerras del Imperio de Roma, con sus corazas y sus cascos relucientes, sus plumeros de vivos colores, sus caballos desbocados devorando el aire

Para terminar, no sé si como proceso revolucionario desde una violenta destrucción, en el Surrealismo todo es Arte en sí Lo que para mí sí es importante, yo diría que trascendental, es que de ese entorno violento y revolucionario sale el Arte como más limpio, más auténtico, más creativo, más puro

Quizá ese surrealismo del que su gran Papa, André Breton, dijo "que no pretendía solucionar ningún problema", soluciona muchos sin pretenderlo

José María Amado

INDICE



EL OJO SOLUBLE

Introducción, *por Jesús García Gallego* 11

Cronología del Surrealismo 25

El Surrealismo bajó de los cielos y habitó entre nosotros, *por Jaime Brihuega* 41

El nacimiento de Venus de Dalí y su dibujo en LITORAL, *por Rafael Santos Torroella* 54

Picasso y el Surrealismo en cuestión, *por Josep Palau i Fabre* 68

Radiografía de "El Público", *por Ricardo Gullón* 72

Cine Surrealista español La búsqueda de una concreción, *por Agustín Sánchez Vidal* 89

Las axilas sin depilar de María Ana (La venus surrealista de Agustín Espinosa), *por C Brian Morris* 101

La escritura de Picasso en el contexto de las vanguardias, *por Antonio Jiménez Millán* 110
La ética surrealista de Emilio Prados, *por Patricio Hernández* 120
José María Hinojosa 1925-1936 Apuntes sobre la trayectoria de un surrealista, *por Alfonso Sánchez Rodríguez* 134
Luis Cernuda y el Surrealismo Algunos comentarios generales, *por James Valender* 145
Juan Larrea y el Surrealismo, *por Jesús García Sánchez* 160
La "palabra" en la escritura superrealista de Vicente Aleixandre, *por Gabriele Morelli* 176
¿Escritura automática Lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del Surrealismo en España y Francia, *por Derek Harris* 190
Recepción del Surrealismo en Azorín hasta "Brandy, mucho Brandy", *por Christian Manso* 208
Los ángeles del infierno Una lectura de sobre los ángeles de Rafael Alberti, *por A Leo Geist* 224
Entre el papel y la pantalla Viaje a la luna de Federico García Lorca, *por Antonio Monegal* 242
Una cuestión debatida El Surrealismo de Lorca, *por Estela Harretche* 259



BREVE ANTOLOGIA DEL SURREALISMO ESPAÑOL

RAFAEL ALBERTI 271
VICENTE ALEIXANDRE 274
LUIS BUÑUEL 278
LUIS CERNUDA 280
SALVADOR DALI 283
J V FOIX 287
JOSE MARIA DE LA ROSA 293
AGUSTIN ESPINOSA 296
PEDRO GARCIA CABRERA 299
FEDERICO GARCIA LORCA 301
JUAN ISMAEL GONZALEZ 305
EMETERIO GUTIERREZ ALBELO 307
JOSE MARIA HINOJOSA 309
JUAN LARREA 313

JOSE MORENO VILLA 315
PABLO PICASSO 318
EMILIO PRADOS 320



La pintura ante el desafío, *por Louis Aragón* 325
Dos textos de *Tristán Tzara* sobre Joan Miró 345



"Sueño y sonrisas, el teatro Surrealista",
por Henri Béhar 353
"René Crevel ¿Surrealista?", *por Michel Carassou* 360
Las revistas literarias y el Surrealismo en Francia
y en la Suiza francesa, *por Ives Bridel* 368
Un aspecto de la escritura Dada y Surrealista La rima
generalizada, *por Jean-Charles Gateau* 379
Lo imaginario del relato en el Surrealismo,
por Jacqueline Chénieux 389
El Surrealismo y su pintura en Francia,
por José Pierre 399
Surrealismo y Cine o la pequeña historia de un
encuentro fallido, *por M Lucien Logette* 414
Breton y su "double sombre" Nadja,
por J Ignacio Velázquez 425
Capucine y el Cine 438



BREVE ANTOLOGIA DEL SURREALISMO FRANCES

Puntos de Partida 450
Algunos antecedentes 451

ANTONIN ARTAUD 456
LOUIS ARAGON 461
HANS ARP 469
ANDRE BRETON 473
PAUL ELUARD 481
RENE CHAR 486
RENE CREVEL 491
ROBERT DESNOS 495
BENJAMIN PERET 499

FRANCIS PICABIA 507
PIERRE REVERDY 511
PHILIPPE SOUPAULT 516
TRISTAN TZARA 519



PUNTO FINAL, *por José María Amado*

INDICE DE ILUSTRACIONES

ADRIANO DEL VALLE, pág 268
ALBERTO GIACOMETTI, págs 218, 219, 220, 222
ALEXANDER CALDER, pág 379
ANDRE MASSON, págs 101, 437
ANGEL FERRANT, pág 49
ANGELES SANTOS, pág 163
ANGEL PLANELLS, pág 53
BATLLE PLANAS, pág 160
BENJAMIN PALENCIA, págs 134, 136, 139
DARIO CARMONA, págs 81, 131
ESTEBAN FRANCES, pág 258
EUGENIO GRANELL, págs 120, 121, 122, 124, 126, 133
EURN, pág 358
FEDERICO CASTELLON, pág 40
FEDERICO GARCIA LORCA, págs 72, 86, 242, 243, 259
FRANCIS PICABIA, págs 370, 377, 522
GIORGIO DE CHIRICO, págs 25, 420
HERNANDO VIÑES, pág 251
IVAN TOVAR, pág 417
J BENOIT, pág 394
JEAN ARP, págs 267, 414
JOAN MIRO, págs 208, 213, 348
JOSE CABALLERO, págs 145, 148, 153, 157, 159
JOSE MORENO VILLA, pág 51
JOSE TOGORES, pág 41
JUAN ISMAEL, págs 176, 177, 180, 183, 187, 189
LEONORA CARRINGTON, págs 109, 366
LABISSE, pág 119
LUIS BUÑUEL, págs 9, 88
LUIS CASTELLANOS, pág 268

M HENRY, pág 353
MAN RAY, págs 343, 359
MARC CHAGALL, págs 352, 388
MARCEL DUCHAMP, pág 98
MARUJA MALLO, pág 42
MAX ERNST, págs 23, 143, 190, 193, 195, 196, 198, 201, 203, 341, 344, 354, 405
OSCAR DOMINGUEZ, págs 48, 207
PABLO PICASSO, págs 68, 70, 110, 112, 115, 118
PAUL DELVAUX, págs 360, 399, 400, 449
PAUL ELUARD, pág 100
PLANAS CASAS, pág 49
RAFAEL ALBERTI, págs 224, 226, 227, 233, 241
REMEDIOS VARO, pág 175
RENE MAGRITTE, págs 27, 52, 368, 389, 391, 404
RODRIGUEZ LUNA, pág 48
SALVADOR DALI, págs 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 89, 97, 223, 356, 435
VICTOR BRAUNER, pág 411
WEST, págs 22, 206, 425

COLLAGES DE STEFAN VON REISWITZ
FOTOGRAFIAS DE ALEXANDER RUNGHOLT

Nuestro agradecimiento a **Guillette**
por su colaboración en esta edición

COLOFÓN

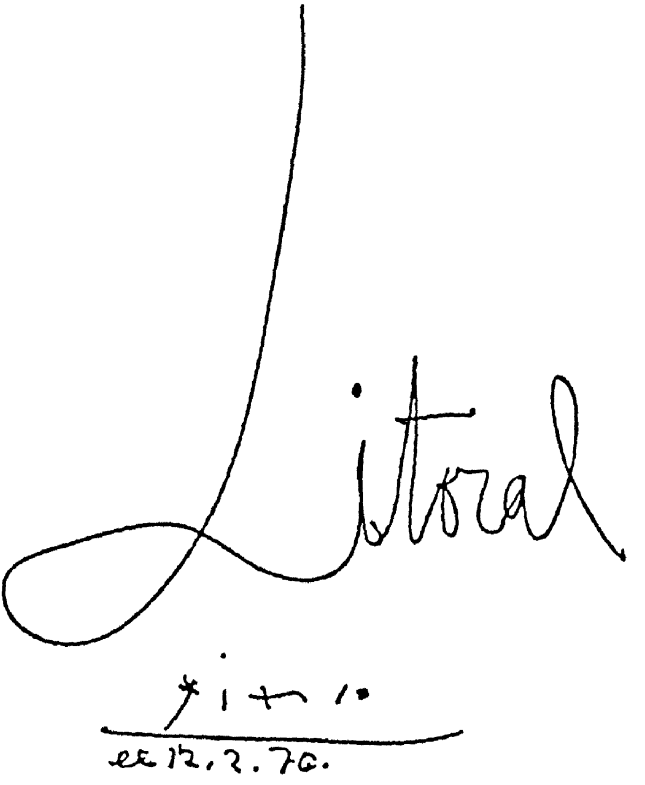


Se termino de imprimir este libro el dia XXVI de XI de MCMLXXXVII, Festividad de Santa Delfina, en los talleres de Graficas Urania, Avda Juan XXIII 35 y Mosquera, 9 de Malaga

Esta dedicado al Surrealismo, *un grito del espiritu que se vuelve hacia si mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas*, segun una declaracion colectiva de todos los componentes del grupo

Edicion, seleccion e introduccion a cargo de Jesus García Gallego

Intervinieron y colaboraron con José Maria Amado y Lorenzo Saval, Jesus Garcia Gallego, Enrique Contreras, José Ignacio Velázquez, Carmen Saval Prados y Maria Jose Amado



Revista de la Poesía
y el Pensamiento

Urbanización La Roca, 107-C
Tels 384200 - 380758
Torremolinos 29620 - MALAGA

Distribuyen
LES PUNXES
Escornalbou, 12 - Tel 2352208
08026 - BARCELONA

VISOR LIBROS
Tomás Bretón, 55 - Tel 4681011
28045 - MADRID

NUMEROS PUBLICADOS

PRIMER AÑO LITERARIO

1 Homenaje a una Generacion Trascendente
2 Dedicado a Europa
3 Desde Andalucia a Rafael Alberti
4 Dedicado a la Fiesta de los Toros
5 Dedicado a la Navidad
6 Dedicado a Pablo Picasso
7 Los muros toman la palabra (Mayo, 68)
8-9 Llanto de Granada por F Garcia Lorca
10 Aportacion a la poesia de la Generacion 70
11 Algunos poetas andaluces del 50
12 Homenaje a Antonio Machado

SEGUNDO AÑO LITERARIO

13-14 Homenaje a Emilio Prados
y Manuel Altolaguirre
15-16 Nueva Generacion
17-18 Homenaje al escultor Alberto Sanchez
19-20 Homenaje a Carlos Edmundo de Ory
21-22 Ronda y un Torero
23-24 A los 90 años de Pablo Picasso

TERCER AÑO LITERARIO

25-26 LITORAL 1926 (1ª entrega
numeros 1-2-3)
27-28 LITORAL 1926 (2ª entrega
numeros 4-5-6-7)
29-30 LITORAL 1926 (3ª entrega
numeros 8-9)
31-32 LITORAL MEXICO 1944 (numeros 1-2)
33-34 LITORAL MEXICO 1944 (numero 3)
35-36 De Cadiz a Granada
(Homenaje a M de Falla)

CUARTO AÑO LITERARIO

37-38-39-40 *La Claridad desierta*
de Jose Bergamin
41-42 Tres Poetas Andaluces
Suplemento Chile y la muerte de
Pablo Neruda
43-44 *Roma peligro para caminantes*
de Rafael Alberti
45-46 Los Andaluces Cuentan (Narrativa)
47-48 *Ilustracion y defensa del toreo*
de Jose Bergamin

QUINTO AÑO LITERARIO

49-50 50 numeros de Litoral
Origenes de la Vanguardia Española
51-52 *En breve* de Dionisio Ridruejo
53-54-55-56-57-58 PORTUGAL
La revolucion de los claveles
59-60 Los poetas del exilio

SEXTO AÑO LITERARIO

61-62-63 Poesia en la Carcel
64-65-66 Homenaje a Mao Tse-Tung
67-68-69 Homenaje a Leon Felipe
70-71-72 *Cuadernos de Rute* de Rafael Alberti

SEPTIMO AÑO LITERARIO

73-74-75 Vida y muerte de Miguel Hernandez
76-77-78 Perfil de Cesar Vallejo
79-80-81 A Luis Cernuda
82-83-84 Poesia americana contemporanea
(1ª entrega)

OCTAVO AÑO LITERARIO

85-86-87 *Moheda* de Rafael Guillen
88-89-90 *El hacedor de calendarios*
de Lorenzo Saval
91-92-93 *Señales* de Juan Rejano
94-95-96 Cuatro Suplementos Litoral
1ª epoca

NOVENO AÑO LITERARIO

97-98-99 Fernando Villalon Dos Suplementos
1ª epoca
100-101-102 Emilio Prados
103-104-105 Vicente Aleixandre
106-107-108 Poesia sueca contemporanea

DECIMO AÑO LITERARIO

109-110-111 Correspondencia Alberti-Bergamin

112-113-114 *Memoria social de la muerte de un hombre* de Antonio L Bouza

115-116-117 Pedro Garfias

118-119-120 Antologia de la Joven Poesia Andaluza

UNDECIMO AÑO LITERARIO

121-122-123 Maria Zambrano Tomo I

124-125-126 Maria Zambrano Tomo II

127-128-129 Poesia sueca contemporanea (2ª entrega)

130-131-132 Cernuda-Alberti Dos Suplementos (1ª epoca)

DUODECIMO AÑO LITERARIO

133-134-135 Jose Maria Hinojosa Tomo II

136-137-138 Jose Maria Hinojosa Tomo II

139-140-141 Poesia arabigo-andaluza

142-143-144 Jose Bergamin, Antologia periodistica I

DECIMOTERCER AÑO LITERARIO

145-146-147 Jose Bergamin Antologia periodistica II

148-149-150 Jose Bergamin Antologia periodistica III

151-152-153 Poesia erotica I

154-155-156 Poesia erotica II

DECIMOCUARTO AÑO LITERARIO

157-158-159 Poesia arabe actual

160-161-162 Gerald Brenan

163-164-165 Jaime Gil de Biedma

166-167-168 Jaime Siles

DECIMOQUINTO AÑO LITERARIO

169-170 Literatura escrita por mujeres

171 *El Guadalhorce* Homenaje a Angel Caffarena

172 Francisco Giner de los Rios

DECIMOSEXTO AÑO LITERARIO

173 Francisco Giner de los Rios

174-175-176 Surrealismo El Ojo Soluble (Numero extra)

PRECIOS	SIN IVA	6 % IVA
Numeros atrasados hasta el num 162		
Núm 163 en adelante		
Suscripciones en		
España		
Europa		
Extranjero (correo aéreo)		

Deseo una suscripción a LITORAL a partir del DECIMOQUINTO año literario (núms. 169 al 172) por Ptas. 4 200. Extranjero. Europa, 5.000 Ptas América, $ 45 USA (avión)

NOMBRE

CALLE

CIUDAD

Al mismo tiempo sírvanse enviarme los siguientes núms atrasados

Abonaré la suscripción

☐ Contra reembolso (sólo España)

☐ Por giro postal que envío

☐ Por talón que adjunto

Banco o Caja de Ahorros

Oficina

Dirección

Muy Sres míos

Ruego a Vds hagan efectivo, y hasta nueva orden, a Revista LITORAL, con cargo a mi cuenta corriente o libreta de ahorros

número

a nombre de
el recibo que les presentarán como pago de la suscripción a la Revista LITORAL

Atentamente les saluda,

Nombre

Domicilio

Ciudad

(firma)

En a de 198

2746.